YAĞIN

AYLIK
SANAT
EDEBİYAT
DERGİSİ
temmuz
23 '83
150 TL

TİYATRO YAZILARI

ANNA SEGHERS'İ TANIMAK

SAVAŞ ÇIKARIYORLAR!

YAĞIN ABONE KULÜBÜ

Karikatür: SELÇUK DEMİREL

BLAJE KONESKİ'DEN ŞİİRLER 3
(Türkçesi: Ferdane Elmazoviç Altanay)

YILMAZ ONAY/ Anna Seghers'i Tanımak 4

HRİSTO RADEVSKİ/ Şiir 5
(Türkçesi: Kerem Kurtgözü)

ÖZDEMİR NUTKU/ Muhsin Ertuğrul
91 Yaşında 6

ASAF KOÇAK / Karikatür 6

AFŞAR TİMUÇİN / Şiir 7

ŞENAY AKGÜN / Desen 7

MURAT TUNCAY / Gençlik Tiyatrolarına
Doğru 8

HATAY DUMLUPINAR / Karikatür 8

YILMAZ ONAY / Yaren ve Samah 9

ANKARA ODA KOROSU ile söyleşi 9
(Konuşan : Sina Onur)

ÖMER TÜRKEŞ / Amerikan Romanı
Herman Melville 10

GÖKHAN CENGİZHAN / 'Genç' Şiirimiz-
Cephesi 12

VEYSEL ÖNGÖREN / Semantik Tutarlık 13

OKTAY AKINCI / Şiir 15

TANER AY / Oscar Amca Ne Söylersin? 17

GÜRHAN UÇKAN/ Savaş Çıkarıyorlar! 18

ROLANDO PEREZ / Desen 18

BUGÜNÜN AVRUPA FOTOGRAFI
SERGİSİ 19

FOTOGRAFLAR-GÖRÜŞLER/
Henri Cartier-Bresson 20

MEHMET ALİ KILIÇBAY/"Feodalite ve
Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı"
Üzerine Erdost'un Notlarına Karşı Notlar
veya Feodalite Üzerine Dersler 21

MEHMET YAŞIN / Şiir 22

ZEKİ ET FERAT/ Şiir 23

BÜLENT AKARSU ile söyleşi 25
(Konuşan: Fergun Özelli)

ZEKAİ SEZER / Plastik Sanatlar'dan 26

KİTAPLAR/ Ömer Türkeş-Mehmet İzer 27

GERALDINE CHAPLIN Küba Ziyareti
Üzerine Konuşuyor 30

SATRANÇ / Dr. Selçuk Alsan-Halit Yücel 34

NICOLAS GUILLEN'DEN ŞİİRLER 36
(Türkçesi: Ali Cengizkan)

Kapak Deseni / Honore Daumier

YARIN'dan...

sorumluluğun günüdür

Yaşadığımız koşullar, ister istemez bazı kişileri, bazı yayın organlarını ya da bazı kurumları öne çıkarıyor. Kimi olumlu, kimi de olumsuz yanlarıyla, diğerlerinden ayrılıyor. Yürekliliğin, onurlu bir savaşımın baş koşulu olduğunu bilinçle kavrayanlar yanında, esen her rüzgâra kendini kaptırmaktan kaçınmayanları da ilgi ve ibretle izliyoruz. İkinciler, akıntıya kürek çekmenin zavallılığı içindeler. Akıntıda boğulabileceklerini ya da en yakın kıyıda terkedileceklerini bilmediklerini düşünmek de çok güç.

Dikkat edilsin, birbiri ardına çıkartılan ve her biri ayrı ayrı manşet olabilecek nitelikteki yeni yasalar, günlük basınımızda ne ölçüde yer bulabiliyor. Küçücük bir çerçeve içinde ya da devam sayfalarına itilmiş birkaç satır içinde, toplumsal yaşamımızı *yeniden düzenleyen* çok önemli yasalar okurlara "haber veriliyor". Bu tutum bir namus sorunudur elbette. (*Namus* sorununu bir ahlâk sorunu olarak değil de, siyasal bir sorumluluk olarak anladığımızı da hemen belirtmek isteriz.) Günlük basınımızın işi doğru habercilik değil; aslı astarı olmayan, saptıran habercilik, piyangoculuk, futbol, kadın sömürüsü, genç beyinlerin kuşatılması vs.dir. Basının asıl döğüşmek istediği alan bu. Yoksa, her hafta dörtyüz milyon liralık kağıt nasıl kullanılabilir?

Basınımızın genel görüntüsünün bu olduğu koşullarda, yeni basın yasası ile basın özgürlüklerininin ortadan kalkmasına ses çıkartılması da beklenemez. Yeni Basın Yasası ile değil özgürlüklerden, *basın*'dan bile sözetme olanağı kalmamıştır. Çünkü özgür davranmak, basının bağımsızlığıyla özdeş sayılmak gerekir. Demokrasinin yaşamsallığının farkında olunmadığı ülkemizde, bugünkü koşullardan hayıflanmak da boşunadır. Demokrasi, onsuz olunmaz bir siyasal düzeni anlatır. İnsanların yokolmamak için haykırmaktan başka çaresi kalmadığında demokrasinin öneminin farkına varması başkadır, *demokrasi için yaşamak* başka. Toplumsal yaşamın bugüne dek hiç dikkate alınmamış köşelerinde bile, küçücük haklar için bile çaba gösterilmesi gerektiğini öğrendiğimiz zaman, inanalım ki yola koyulmuşuz demektir. Haklar ve özgürlükler, kullanılmaları için varolmuşlardır. Demokrasi ise, ertelenebilir bir çabanın değil, temel bir hedefin adıdır.

Bu sayımızın başında yeralan *Blaje Koneski*, Yugoslav şiirinin dergimizde yayımlanan ilk örneği oluyor. *Anna Seghers*'i saygıyla anarken, onun için pekçok şeyi söylemenin olanaksızlığını biliyoruz. Geçen sayımızda bir bölüm olarak sunacağımızı belirttiğimiz tiyatro yazılarının bazıları, ulaşımın azizliğine uğramaları sonucu elimize geçemedi. Birkaç yazıyla yetiniyor ve diğerlerini gelecek sayımızda yayımlayacağımızı duyurmak istiyoruz. "Amerikan Romanı" yazı dizimiz, incelemelerin kapsamlı oluşu nedeniyle, oldukça uzun sürmeye aday görünüyor. Bu kez Herman Melville incelemesini okuyacaksınız. *Veysel Öngören*'in geçen sayımızda ilk bölümünü yayımladığımız "Semantik Tutarlık" adlı incelemesini de bu sayıda tamamlıyoruz. ilk bölümde atıf yapılan dipnotları da bu bölümünün sonunda bulacaksınız. *Gökhan Cengizhan* arkadaşımızın yazısı, 'genç şair'in sorumluluğu üstün bir tartışma. *Gürhan Uçkan* arkadaşımızın "Savaş İstiyorlar!" adlı yazısı ise, dünyamızın çeşitli bölgelerinde tüm sıcaklığıyla süren savaşlara dikkatleri toplamaya çalışıyor. Aynı yazıda yayımladığımız Latin Amerikalı sanatçı *Rolando Perez*'in başka desenlerine de Latin Amerika Sanatı Özel Bölümü'nde yer vereceğiz. Arka kapakta büyük Kübalı şair *Nicolas Guillen*'in şiirlerine dergimizde ikinci kez yer veriyoruz. Ama bu kez bir yıldönümü nedeniyle.

Gelecek sayısıyla *Yarın* ikinci yılını tamamlamış olacak. *Yarın*'ın ikinci yılı için hazırlıklarını yaptığımız kutlama etkinliklerini de gelecek sayımızda duyuracağız. İkinci yıla doğru, sevgiyle, dostlukla.

□SAHİBİ
Sami Alptekin

□GENEL YAYIN DANIŞMANI
Osman S. Arolat

□SORUMLU YAZI İŞLERİ YÖNETMENİ
Semih Gümüş Acar

□TEMSİLCİLİKLER
İsveç:Gürhan Uçkan,
Box 38045, 100 64
Stockholm
İzmir: Cem Özer, 2030. Sk.
12/9 Karşıyaka-İzmir

□ABONE KOŞULLARI
Yurtiçi/Yıllık 1000 TL.
Yurtdışı/Yıllık 40 DM.

□İLAN FİYATLARI
Kapak/
Tam sayfa: 30.000.- TL.
Yarım sayfa: 15.000.- TL.
Çeyrek sayfa: 8.000.-TL.
İç sayfalar/
Tam sayfa: 20.000.- TL.
Yarım sayfa: 10.000.- TL.
Çeyrek sayfa: 6.000.- TL.
Dergiye doğrudan yapılan başvurularda % 25, peşin ödemelerde % 40 indirim yapılır.

□TEKNİK İŞLER
Dizgi : Norm Dizgi
Film : Renk Büro
Baskı : Teknik Basımevi
Grafik düzenleme: Yarın

□YÖNETİM ADRESİ
Mithatpaşa Cad. 28/22
Yenişehir-Ankara

□YAZIŞMA VE HAVALE ADRESİ
Yarın, P.K: 723, Kızılay-
Ankara

YARIN

TUSTAV
ARŞİVİ
Umur Coşkun
Bağışı

BLAJE KONESKİ

Türkçesi:
FERDANE ELMAZOVİC
ALTANAY

BLAJE KONESKİ 1921'de Pirlepe kenti yakınlarındaki Nabregova'da doğan Yugoslav ozanı, öykücüsü ve çevirmeni. Başlıca yapıtları *Köprü* (1945), *Toprak ve Sevgi* (1948), *Şiirler* (1953), *Gergef* (1955) ve *Notlar*'dır (1974).

Güzel Kadınlar

Dallarda kayısı çiçekleri
Mayısta erguvanlar
bir de bizim güzel kadınlar
tez çiçeğe dururlar
Yazık!
Kendileri seçemezler erkeklerini,
adımlarına engel olur önlükleri
keklik gibi sekerler,
saçları gündüz örülür
örgülerden uçları gözükür,
gece çözülür
göğüslerine
bellerine
dökülür
ve ıhlamur kokusu gibi savrulup geçer gençlikleri,
başları önlerindedir sızlar dizleri
otururlar öylece eşiklerde
çekerler içlerini sessizce
güzel kadınlar
mutsuz kadınlar
dallarda kayısı çiçekleri
Mayısta erguvanlar
tez çiçeğe dururlar.

Resim : George Grosz

Bilinmezlik

Şöyle sağlamca bildiğimiz hiçbir şey yok,
usumuz kesmiyor hiçbir şeyi.
Sevinin gerçekte ne olduğunu
hiç durulmadan anlıyıveriyor insan,

belki de ayrılmaktır
yangınlardan ve tatlılardan.
Peteğin yapısını duyumsadık mı hiç,
nasıl çığlık çığlığadır kim bilir?

Belki de her şey birer gölgedir.
Peki ama
susuz bir dudağın üstünde duran bir damla su
nedir?
Yorgunluklar mı
daha yakın serinliğe?

Güçsüz, kıvançsız, onursuz böylesi düşünceler
geçiyor mu usundan.
şöyle bir iyice açayım mı kendimi sana?

Ağaçlar Arasında

Devinimsiz duruyorsun,
aşağılara
ıslaklığı arayarak
gencelsinler diye köklerini salıyorsun,

böyle dur, devinme daha iyi oluyor,
gölge oluyorsun, kuşlar üstüne konuyor.
Duymaların
yapraklarının sayısız fısıltılarıyla geçip gitsin,
görkemli bir senfoni için
yellerle anlaşabilirsen
çok iyi olur, bilmelisin.
En iyisi, bozulmasın diye ağaçların birliği
yürümeden duruşun böyle dağ gibi.

Sesinin Kaynağı

Gövdesel beceriler
yada
beklenilen düşmeler
önemli değil,
önemli olan
senin ağzının parantezidir,
bakışlarının kıvrımlarıdır,
ellerde kırılan uçmalarındır,

en önemlisi sesinin kaynağıdır.

Hepsinden yoksunum sırayla
kışın yapraksız söğüt dallarının
göğe ağan örgüleri gibi
kuru kara ve çırılçıplak
düşüncelerimin yapayalnız ışıltısı,

benim için kurudu sesinin kaynağı.

ANNA SEGHERS'İ TANIMAK

Yılmaz Onay

Ülkemizde de tanınan, dünyaca ünlü yazar Anna Seghers, 1 Haziran günü öldü. (1900-1983).

Seghers, ülkesi olan Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde, yıllarca Yazarlar Birliği'nin başkanlığını yürütmüş, sonra da ölümüne kadar, aynı kuruluş onu "Şeref Başkanı" olarak sürekli başında saymıştır. Seksen üç yaşında ölümünün, tam da Yazarlar Birliği'nin IX. Kongre toplantısına rastladığını dünya basınından öğreniyoruz. Birliğin Seghers'ten sonra başkanlığını yürüten ünlü yazar Hermann Kant, Kongrenin kapanış konuşmasını şu sözlerle bitirmiş:

"En zorlu gerçeğin, en büyük güçlüğün önünde bile, çalışmayı, kararlılığı, tutarlılığı ve korkusuzluğu, yürekliliği sürdürmenin ne demek olduğu sorulursa bize, yanıtımız: Anna Seghers, olacaktır.

İnsanın, en korkunç mücadelelere dayanabileceğini, insanın, yenilmez gibi görünen güçleri yenebileceğini, nasıl öğrendiniz, nereden biliyorsunuz, diye sorulursa bize, yanıtımız, Anna Seghers'tir gene.

Barış, sosyalizm ve Demokratik Alman Cumhuriyeti üstüne görüşümüz sorulursa bize, bu soruyu da Anna Seghers'le yanıtlıyoruz".

Anna Seghers'in "Gelişimi ve Eserleri Üstüne Bir Deneme" broşürünü yazmış olan Demokratik Alman incelemecisi Kurt Batt, Seghers için şöyle diyor:

"Yaşamını, sosyalist Ekim Devrimi'nden, orta Avrupa'daki sınıf kavgalarına, Nazi rejiminin terör egemenliğine ve nihayet sosyalist bir Alman devletinin kuruluşuna kadar, 20. Yüzyılın en önemli olaylarının -çoğu kez de doğru- dan doğruya- belirlediği A. Seghers, sanatsal yaratışının gelişim çizgisiyle de, gerek Alman, gerekse uluslararası işçi hareketini ve büyük ölçüde kendisinin de birlikte oluşturduğu işçi sınıfı edebiyatını, aşama aşama dönüm noktalarıyla yansıtır: 1- Proleter Devrimci Yazarlar Birliği hareketinde, 2- Daha sonra Fransa ve Meksika'da sürgün olarak Halk Cephesi döneminde, ve nihayet 3- Dünya çapında bir yazar olarak vatana dönüşünde, Demokratik Alman edebiyatının kurucularından biri ve temsilcisi olarak..

Seghers'in, konu bakımından çok geniş yayılım gösteren dağarı, sağlam bir dünya görüşü temeline dayandığı için ve 20. Yüzyılın habire bolca ürettiği kısa ömürlü akım furyalarına savrulmadığı için, her tarihsel aşamayla birlikte, kopuksuz ve kesintisiz gelişebilmiştir."

Seghers, daha ilk eseriyle üne erişmiş bir yazar. "St. Barbara Balıkçıları'nın Ayaklanması", adlı romanıyla 1982'de Kleist ödülünü kazanmış ve kısa sürede Alman toplumcu edebiyatının en önde gelen temsilcilerinden olmuştur. 1929 yılında Almanya Komünist Partisi'ne katılırken ve "Proleter Devrimci Yazarlar Birliği'nin en önde gelen kişilerinden olurken, tüm bu işlevleri, zaten ün kazanmış bir yazar olarak üstlenmiştir. Bu yolunu kararlıca seçmiş, sonuna kadar da kararlıca sürdürmüştür.

1930 Kasım'ında Harkov'da toplanan Proleter Devrimci Yazarlar II. Uluslararası konferansında Almanya adına, başta Johannes R. Becher olmak üzere, Weiskopf, Renn, Kurella ve Kisch'le birlikte Seghers'i görüyoruz. Sürgün yıllarında da, 21 Haziran 1935'te Paris'te toplanan ve ülkemizden de Yakup Kadri'nin katılmış olduğu, ünlü "Kültürün Korunması için I.Uluslararası Yazarlar Kongresi"nde, Oleg Jegorow'un deyişiyle, Hitler rejimine karşı "Gerçek Almanya'yı temsil eden"ler içinde, en geniş kapsamıyla Mann, Feuchtwanger gibi yazarlarla birlikte, Brecht'le omuz omuza gene Seghers'i görüyoruz. Öbür yandan, İspanya iç savaşı sırasında, Seghers, Madrid'de cumhuriyetçilerin safında, Hitler-Mussolini-Franko saldırılarına karşı direnmede, konuşmacı olarak kararlı işlevini sürdürüyor. Bu arada yazarlık çalışması, bu mücadelelerle at başı beraber gidiyor, "Yedinci Haç" romanını (1937) yayınlıyor. (Dilimize de çevrilmiş olan bu romanı okuyucularımız bilirler) Fransa'da ve Meksika'da geçen sürgünlük döneminde de asal tutumundan ödün vermiyor.

Avustralya doğumlu ünlü İngiliz yazarı James Aldridge'in şu sözleri bu bakımdan çok ışık tutucudur:

"Anna Seghers, daha 1938'de, uzak Avustralya'nın tropik bölgelerinde bir gencin kendisini tanıdığını ve hayranlık duyduğunu bilse, belki kendisi de şaşardı. Ama neden tanınıp hayran olunduğunu da anlardı elbet. Faşizm'in Avrupa'da en üst noktasına vardığı zamanlardı. Hitler'in ve Hitler'cilerin Avrupa'da neler yaptıklarını ve neler tasarladıklarını biliyorduk. Avustralya'da, dünyanın uzağında kalmış kentlerimizde bile, Alman halkının Nazizm'den neler çektiğini biliyorduk. Bu nedenle de, buna karşı direnen herkese hayranlık duyuyorduk. Ama, öncelikle de, Hitler'e ta başından beri karşı çıkmış olan Almanlar'a saygımız büyüktü. Bunların içinde birçok ünlü kişiler vardı: İşçiler, öğretmenler, tiyatrocular, yazarlar, sanatçılar, müzikçiler, politikacılar, hatta askerler.. Bunların çoğu sürgündeydi ve sürgün

"ANNA SEGHERS, GENÇLERE ÖZGÜ BİR GÜÇ VE OLGUN KİŞİLERE ÖZGÜ BİR BİLGİ YÜKÜYLE, ÇAĞIMIZ EDEBİYATININ EN ÖNDE GELEN YARATICILARINDAN BİRİ OLMUŞTUR. İNSANLIĞA, GELECEĞİ GÖSTEREN BİR ESER YARATMIŞTIR. ESERLERİYLE, İNSANLARIN BİLİNÇLERİNİ OLUŞTURMUŞ, TOPLUMCU DÜZENİN KURULUŞUNU, ZORLUKLARLA DOLU KURULUŞUNU, TÜM GERÇEKLİKLERİYLE DİLE GETİRMİŞTİR, Kİ BU, ÇAĞININ ANCAK ÇOK AZ YAZARININ BAŞARABİLDİĞİ BİR ŞEYDİR."

JORGE AMADO
(Brezilyalı yazar)

Kararsızlığa, korkuya, tutarsızlığa, yüreksizliğe yanıt: Anna Seghers...

yaşantısı kolay değildi. Nazi Almanya'sının dışındaki hemen her ülkede, sürgün Alman'lara rastlanabiliyordu. Sürgün olanlardan kimileri, gittikleri 'yeni vatan'ın toplumsal yaşamına kolayca ve çabukça kaynaşıp erimeyi seçmişlerdi. Ama ötekiler, hep o güne kadar ne iseler onu korumayı bilmişler, Hitler'den nefret eden ve Nazizm'e ve tüm besleyicilerine karşı sonuna kadar, kanlarıyla, canlarıyla mücadele eden Alman'lar olarak kalmışlardı. İşte Anna Seghers, bunlardan biriydi ve böyle olduğu için de en önce onun adını öğrenmiştim".

Savaş bitip vatanına döndüğünde (1947) tüm zorlamalara karşın Mainz'a (doğum yerine) gitmeyi değil de, kendi isteğiyle doğu Almanya'ya gitmeyi seçişinin de bilinçli bir nedeni vardı elbette. Kendisi bunu şu sözlerle açıklıyor: "Çünkü, yeni bir toplum ve her bir birey için girişilen mücadelede, tam da benim yıllardır tüm yeteneklerimle kendimi verdiğim çalışmanın, saygı görüp, yaşama geçtiği yer, burasıdır!"

"Almanya'nın Demokratik Yenilenmesi İçin Kültür Birliği"nin ikinci başkanlığına seçiliyor. Sonra Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde, Johannes R. Becher, kültür bakanlığını üstlenirken, Brecht, Wolf, tiyatro sanatçıları olarak kendi işlevlerinin etkinliğini yükseltirken, Seghers de "Yazarlar Birliği" başkanlığına seçiliyor.

"Ölüler Genç Kalır" (1949), "Karar" (1959), "Güven" (1965), "Zayıfların Gücü" (1965), "Gerçek Mavi" (1967), gibi roman ve öykü kitapları, yazılarının ve konuşmalarının derlendiği eserler ve tüm toplumsal çabalarıyla, bu kararlı yolunu sonuna kadar ve sarsılmaz biçimde sürdürüyor.

1973'de Seghers, bir konuşmasında şöyle diyor: "Bulucu olan insan, uçaklar da keşfetse, masallar da yaratsa, bu buluşlarını bir toplum için yapar. Çalışan insanla bir oluşumuz, -çalışan-lar, ister emeğin özgürlüğe kavuştuğu bir toplumda, ister henüz baskı altında ve mücadele içinde bulunsunlar- onlarla bir oluşumuz, gerçek şairin anlatım sanatına göre değişik değişik olmak üzere, somut yazılan, yaratılan eserde belli olur. Sosyalist "taraflılık-partililik", dediğimiz şey, havada asılı bir nesne değil ki! Düşünen ve eyleyen, yaratan ve düşleyen insanlarca kanıtlanan somut bir şeydir Sosyalist "taraflılık-partililik" kavramı!."

Bütün sanatını bu yolda sürdürüp geliştirmiş, bu yola adanmış ve bu yolda dünyaca ün yapmış bir büyük yazarın ölümünün ardından yazılan şeyler, ona karşı ve onu eleştirerek de olsa, onu beğenerek de olsa, her şeyden önce onu gerçekten olduğu gibi tanıtmaya hizmet etmeli. Aksi halde, onun hakkında bir şey yazılmasının, ya anlamı kalmaz, ya da kastı başka demektir. Bu açıdan, basmunızda, üstelik de Seghers'i övücü görünerek düzenlenmiş bir yazıda, örneğin şöylesi satırlara rastlamak, gerçekten üzücü olmuştur:

Lukacs'la olan tartışmada Seghers'in Lukacs'a karşı çıkarken savunduğu kendi görüşü güya şuymuş: "Sanat, edebiyat, hiç bir şekilde politikanın, bir ideolojinin, ya da bir partinin hizmetinde olmamalıdır ona göre. Evren çelişkilerle dolu olduğundan, sanat ve edebiyat da çelişiktir, kırılgandır, hep yeniden söz konusu edilir". Bu satırları yazan kim ise (çünkü yazı imzasız yayınlanmış), hem Seghers'i, hem de Lukacs'la yapılan gerçekçilik tartışmalarının hiç bir yanını kesinlikle bilmiyor olmalı. Bilmeden tanıtmaya girdiği için de, herhalde kendi "çelişki"lerini, "kırılganlık"larını, "her zaman değişen" görüşsüzlük "ideoloji"sini Seghers gibi bir yazara yakıştırmaktan hiç çekinmeyebiliyor. Oysa tanıtma için önce tanımak zahmetine girmek gerekir, değil mi?

Daha da ilginç olanı, aynı yazıda, yukarıdaki satırların hemen ardından, onlarla kabaca çelişen şu satırlara geçilmiş: "Anna Seghers, Demokratik Almanya Komünist Partisi'nin fazlaca etkisinde görüleri son yapıtları.." (Ayrıca, bunu yazan kim ise, daha, "Demokratik Almanya Komünist Partisi" adlı bir partinin bulunmadığından bile habersiz. Belli ki "Almanya Sosyalist Birlik Partisi"ni kastediyor. Yazıdaki tanıtma "ciddiyet"inin düzeyini buna göre mi ölçelim şimdi?)

Sonra, Seghers'de "Kişiler, toplumcu gerçekçiliğin pek bayıldığı (!) 'olumlu kahraman' kategorisine girmezler"miş.. Bunu yazan kim ise, araya ünlem işaretini koymayı da ihmal etmemiş. Böyle, ünlem işaretleri ve saygılı olmayan ifadelerle toplumcu gerçekçilik'i sözde alaya alma çabaları, ne ilginçtir ki hep aynı kalemlerin açık bilgisizlikleri, çelişkileri ve çarpıtmaları ile birlikte gidebilmektedir ancak. Bununsa, ne toplumcu gerçekçilik'e, ne toplumcu gerçekçi büyük yazar Anna Seghers'e zararı dokunamaz elbette. Ama yayınlandığı değerli yayın organını yaralar, okuyucuyu yaralar, bizim de tek kaygımız bu!

Kaldı ki, yazı zaten bir dedikodu havasıyla son bularak esas niteliğini sonunda kendisi ortaya döküyor: "Gerçekten de Anna Seghers, üstü örtülü ve el altından, çok yakın dostları arasında eleştirse bile Demokratik Almanya'daki rejime ölünceye dek bağlı kalmıştır". Bu satırların, artık ne demek istediği bile belli değil, ya da belki Amerikan AP muhabirleri tavrıyla "üstü örtülü ve el altından" başka bir şeyleri karıştırmak istiyor. Çünkü böylesi, ne Seghers'i tanunak, ne tanıtmak, hele hele ne de övmek'le ilgili olamaz.

Nitekim ne kadar ilginçtir ki, Federal Almanya'da yayınlanan dtv. Dünya Edebiyatı Lexikon'u da, Seghers için, yukarıdaki yazının tam tersine şunları yazmış: "Sosyalist yazar.. Proleteryanın sözcüsü..Sonraki romanları ve öyküleri, ifade yönünden daha zayıf ve konu yönünden de komünist ideolojinin kuvvetli belirleyiciliğinde yazılmıştır".

Biz, böylesi tutumları, kendi kafa bulanıklıklarıyla kendi aralarında tartışmaya bırakıp, Seghers'in kendisinin şu sözlerini eklemekle yetinelim:

"Edebiyat eleştirisi, bir eserde nelerin başarıya ulaştığını, nelerin ulaşmadığını açık seçik koymalıdır ve her şeyden önce de niçin böyle olduğunu belirtebilmelidir. Yoksa eleştirinin gerçek bir anlamı kalmaz. Bir eleştirmenin, bir şeyi gerçekten bilip bilmediği, anlayıp anlamadığı, eleştiri metinlerinden ve değerlendirmelerinden belli olur. Bunlarda eleştirmen, kendi estetik ve ideolojik yaklaşımını göstermelidir, hele her şeyden önce de kendisinin bir 'Dünya görüşü' var mı, yok mu, onu göstermelidir. Bir dünya görüşü olmaksızın, insan, hiç bir yönde doğru dürüst yaşıyamaz ve çalışamaz!"(20.6.1973)

HRİSTO RADEVSKİ

Özyaşamöyküsü

Ölümüne soğuk
Kuru
Ve bulanık
Bir sonbahar günü
Doğmuşum.
Ondan mutlaka
Bahara
Ve kızgın güneşe
Bunca tutkun oluşum.

Yoksul bir evcikte
Büyüdüm
Çatı penceresinde
Yağlı kağıt vardı
Cam yerine.
Bu yüzden göğsümü gere gere
Ve açıktan açığa diyorum:
Işık uğruna
Hava uğruna
Dövüşüyorum!

Çalkantılar içinde
Dövüldü
Madenimiz,
Korkunç potasında o günlerin
Aldım insanlık tavını.
Bu yüzden işte
Bu savaşta
Bütün aşkım
Kara emeğine insanın,
Sınıfıma,
Şeriksiz.

Ölesiye çalışıyorum o nedenle
Savaşıyorum
Yazıyorum masamda
Soluk ışığı işimin
Sakınılmaz ve güçlü
Bir şafak aydınlığı
Olsun diye
Bencileyin
Acı çeken
Milyonlara.

Kan
Ve ter
Fırtınasında
Doğdum.
Kavgada
İnsanlık payımı yükleniyorum:
İstiyorum ki
Emekle geçsin ömrüm
Ve sıra neferi olarak
Öleyim.

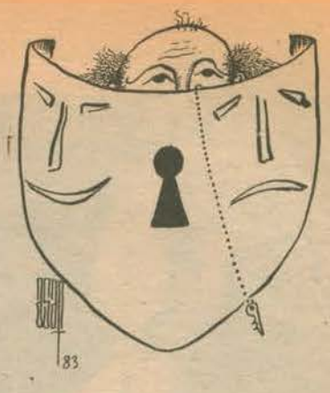
(1935)

Türkçesi: KEREM KURTGÖZÜ

Hristo Radevski 1903'de doğdu. Mayakovski, Bezimenski ve Bagritski'den etkilendi. Otuzlu yıllarda, çok tutulan simgeciliğe ve Parnasçı akıma tepki olarak doğan "Proletarya Ozanları" hareketinin başına geçti. Vaptsarov'un dostuydu, onu gizli yaşamı sırasında barındırdı, yazın çalışmalarında destekledi, yüreklendirdi. Geleneksel masal turunu yeniden canlandırdı. Anıları yayımlanmıştır.

"Beyninden şu para ihtirasını, zenginlik deliliğini, şöhret aptallığını ve kendini beğenmiş budalalığını çıkar. Ondan sonra seni tanıyalım: bakalım, kaç dirhem geliyorsun!"

MUHSİN ERTUĞRUL 91 YAŞINDA



Karikatür: ASAF KOÇAK

Özdemir Nutku

Bu dizeleri, bir gece yarısı, Üsküdar tepelerinden boğaza bir kartal gözüyle bakan İhsaniye'deki evinde yazmıştı Muhsin Ustamız. Çağdaş Türk tiyatrosunun kurulmasında ve gelişmesinde en büyük payı olan ve yarım yüzyılı aşkın bir zaman süreci içinde, binbir türlü engele, saldırıya, anlayışsızlığa, karanlığa ve yobazlığa göğüs germiş bu yorgun insanın, dinamik, yorulmak bilmeyen, genç bir kafası vardı. Türk tiyatrosunun bu özverili ustası bunca hizmetine karşılık bir emekli aylığı bağlanmadan, tüm yaşamını verdiği tiyatrodan ayrılmak zorunda bırakılmıştı. Çoğu kimsenin sandığı gibi de küsmemişti dünyaya.. Durmadan okuyor ve yazıyordu. Anılarını yazıyordu. İhsaniye'deki küçük evinden boğaza, geçen gemilere bakıyor, Kız Kulesi'nden Harem'e doğru kanat çırpan martıları izliyordu. Ama yüreği kanıyordu. Çünkü dışarda silahlar patlıyordu. Muhsin Usta bu çığlıkları dinliyor, sonra da şunları yazıyordu bir kâğıda:

"İnsanlar insanları neden öldürüyor, gençler gençleri neden vuruyorlar, insanlar ormanı neden baltalıyor, sonunda insanlar neden kendilerini öldürüyorlar? Bunun yanıtını sanat veremez. Ama sanat bunun nedenlerini araştırır, seyircisine beraber araştırma düşüncesini verir, kendi kafası içinde buna gerçek yanıtı bulmasına yardım eder, seyircinin kafasını yanıt bulma düzeyine çıkarmıya uğraşır."

İlk kez Meşrutiyet yıllarında, 2 Ağustos 1909 günü sahneye çıkan Muhsin Ertuğrul'un o tarihten ölümüne dek, dinmek bilmeyen tiyatro sevgisi ile birlikte, bu toplumun insanlarına, bu toplumun çocuklarına yalnızca kağıt üzerinde kalmıyan çok önemli şeyler armağan ettiğini tiyatro tarihimizi bilenler tanık olmuşlardır. O, yalnızca çağdaş, disiplinli, nitelikli bir tiyatronun kurucusu, yalnızca tiyatroyu yığınlar arasında yaygınlaştırmaya çalışan bir sanatçı değildi, o aynı zamanda bu toplumun seyrek yetiştirdiği düşünürlerden biriydi. Onun yazılarını, mektuplarını, sözlerini anılarını, bir kağıdın ucuna aldığı notlarını gözden geçirenler, onun evrensel düşünce açısını kolayca yakalıyabilirler. Bence Muhsin Ertuğrul'a bu açıdan bakmak daha doğru olur. Günlük yaşamında az konuşan, başkaları konuşurken dikkatle dinleyen, kendini hep geride tutan, kendi hakkında konuşmayı sevmeyen bu insanın anılarını, denemelerini ve özdeyişlerini okuyanlar, bu suskun çehrenin altında bir yanardağ gibi patlamaya hazır ulu bir dağın sıcak soluğunu duyarlar.

"Yarın kıyamet kopacağını bilsem, bugün yine bir elma ağacı dikerdim."

diyen ustanın yarım yüzyılı geçen sanat yaşamı içinde durmadan kendini yeniliyen, hep önceki kendine karşı çıkarak sonraki kendini yetiştiren bir kişiliği vardı; onun için de ölümüne dek bir öncü, bir yol gösterici olarak yaşadı; ölümünden sonra da ondan öğrenecek birçok şeyi bizlere bıraktı.

Muhsin Ertuğrul, tiyatroya adımını attığı andan itibaren, tiyatroyu bilerek ya da bilmiyerek yıkanlara karşı amansız bir savaşım vermiştir. Onun için de, bunlar tarafından sevilmemiştir. Bunu kendi de biliyordu. Henüz yirmialtı yaşlarındayken şöyle diyordu:

"Belki kâfi derecede rağbet görmedim. Esasen rağbet görmek isteseydim sanat için didişmeyi, şimdiye kadar yapılandan başka bir şey yapmayı gaye addetmeseydim diğer arkadaşlar gibi Darülbedayi'de kalır, senenin onbir ayı gider gelir, çene yarıştırır, rahat rahat otururdum. Fakat bunu istemedim."

Muhsin Ertuğrul, daha o yaşlarda seçimini yapmıştı. Ondan sonra da her olayda tavrını sürdürdü. Bir toplumun manevi yaşamına çok büyük katkısı olduğuna inandığı tiyatroyu körletici her türlü harekete karşı en önde yerini aldı. Bir kağıdın kenarına şunları yazmış ustamız:

"Benim şahsım, kendi kendime karşı sadık kaldığım, bir başkasının elinde kukla olmadığım müddetçe yaşar."

Ve gerçekten de yaşamının hiçbir döneminde, bir an için bile kimsenin kuklası olmamıştır. Muhsin Ertuğrul. Uzun sanat yaşamı içinde, o, ne her gün başka türlü esen yellere boyun eğmiş, ne de üst yönetim katlarının önünde ezilmiştir. O sanat yaşamı içinde, bilgisini, inancını büyük engellemelere karşın yürütmüş ve çağdaş Türk tiyatrosunun oluşmasında baş rolü oynamıştır. Hiçbir zaman ve hiçbir yerde günlük politikaların oyuncağı olmamış, gerektiğinde bulunduğu makamı duraksamadan terkedebilmiştir. Böylece yitirdiği yalnızca bir koltuk olmuştur. Sanat inancı ve çalışması, onunla birlikte bir başka yerde yeşenmiştir. Uzun sanat yaşamı içinde, kendini sürekli yeniliyen, hep önceki kendine karşı çıkarak sonraki kendini bulan Muhsin Ertuğrul, ölümüne dek örnek bir yol gösterici olmuştur. Onun bu eskimiyen ve sürekli gelişim gösteren sanatçı özelliği, sanatçı niteliğini yalnızca bir kartvizit gibi para cüzdanlarında taşıyan kimselere utanç vermesi gereken bir örnektir.

Şehir Tiyatrolarının dağarcığında yeralan bazı oyunlara Şehir Meclisi tarafından karışılmak istendiğinde o yine sanat yolunda ödün vermiyen kişiliğiyle şunları yazmıştır:

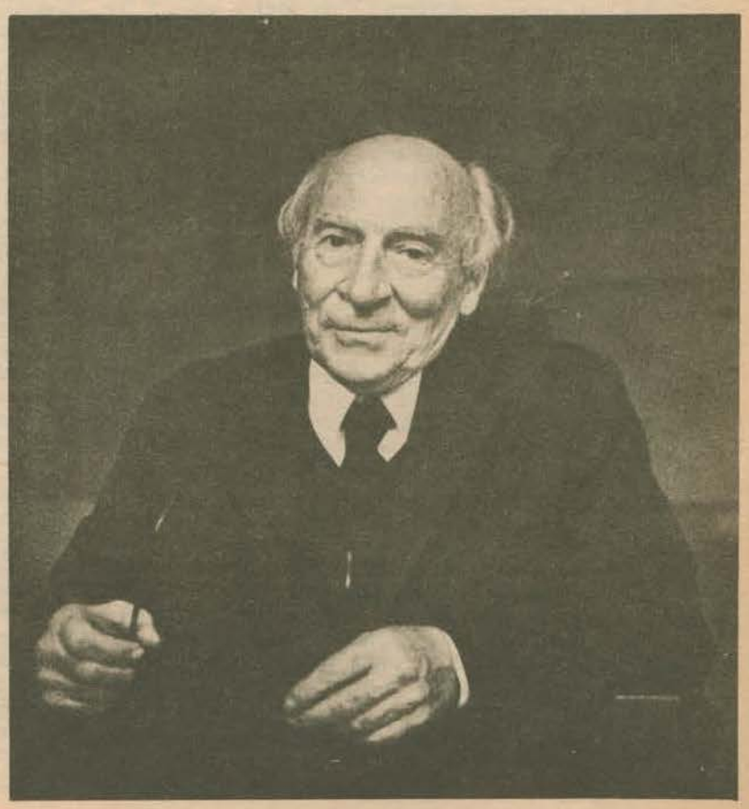
"Şehir meclisi üyelerinden birkaçı, eğer tiyatroyu özel çiftlikleri sanatçıları da parayla tutulmuş kâhyaları sayıyorlarsa uyansınlar. (...) Önce bilinmesi gereken şudur: tiyatro, her gün değişen hükümetlerin, midecilerle dolan partilerin üstünde bir kurumdur. Toplum, ona, ancak hürriyeti ve özgür çalışması için ödenek verir."

Sanatçının bu gibi yazıları ve tutumu, onun Şehir Tiyatroları başrejisörlüğünden çekilmesine neden olmuştur. Bilindiği gibi, o, tiyatronun bir kentin her semtinde açılmasından yanaydı. Yığınlara tiyatro götürülerek onların eğitilmesi için çalışıyordu. Bunun için, Devlet Tiyatrolarının başında bulunduğu yıllarda Ankara'da, Şehir Tiyatrolarının başında bulunduğu dönemlerde de İstanbul'da semt tiyatroları açmıştı. Oysa bugün Şehir Tiyatrolarının başında bulunan ve tiyatroyu lüks sayan bir anlayış, onun kurduğu semt tiyatrolarını bir bir kapatmıştır. Bu semt tiyatrolarının kapatılmasından sorumlu olanlara Muhsin Hoca'nın şu sözlerini ithaf etmek gerekiyor:

"Beyler, beyefendiler, ağalar, baylar, bayanlar, partililer, partisizler! Bir tiyatro kapanıyor da kimsenin kılı kıpırdamıyor. Kapanan meyhane değil, kumarhane değil, batakhane değil, yirminci yüzyılın tek eğitim aracı, biricik sanat yuvası tiyatro!"

Bu, binbir zorluk, ama başarı dolu yetmiş sanat yılı içinde, birer tiyatro adamı olarak, kendi varoluşumuzun nedenini buluyoruz; çünkü bizler de bu uzun sanat yıllarının birer parçasıyız... Ve şunu çok iyi bilmeliyiz ki, daha önce böyle bir usta olmasaydı, bizler de olmayabilirdik, bizden sonrakiler de... Muhsin Ertuğrul'un sanat anlayışının karşısına bir karşıt tez çıkabilmesi için bile Muhsin Ertuğrul gereklidir. Sanatçının, kendi döneminin güç koşulları içinde büyüttüğü ve bizlere emanet ettiği tiyatro bugün için yeterli değilse, bu tiyatroyu çağdaşlaştırmak onu yadsıyarak değil, tam tersine onu çok iyi anlamakla gerçekleştirilebilir; çünkü sanatçının gelişimi ve oluşturduğu Türk tiyatrosu bizi yepyeni bir düşünce alanına ulaştırmıştır.

Muhsin Ertuğrul sahne yaşamına girdiğinde yazar yoktu, sanatçı azdı, seyirci ise yok denecek durumdaydı. Kısacası, bir tiyatro sanat-



çısını yüreklendirecek herhangi bir ortam oluşmamıştı. Tiyatro aşağılık bir şeymiş gibi kabul ediliyor, Türk kadınının sahneye çıkması yasaklanıyordu. Tiyatro bilgisi, estetiği, tekniği alanında hemen hiçbir olanak tanınmamıştı. Bütün bu yokluklar arasında, kocaman bir sıfırdan başladı Muhsin Ertuğrul. O, her alanda düşünürlerin az olduğu bir ortamda kendine hem bir düşünür, hem bir sanatçı, hem bir yazar, hem bir yönetici ve hem de bir işçi yaratmaya çalışarak sürdürdü çabasını.

Sanatçı gençlik yıllarında, bir Türk tiyatrosunun varedilmesi gerektiğini biliyordu; bunun için de, herşeyden önce tiyatro yazarının yetişmesini istiyordu. *Temaşa* dergisinin Mayıs 1920 günlü sayısında şöyle yazıyordu:

"(...) bize bizim eserimiz, bizim muhitimiz, bizim facialarımız lazım. Bunları kim yazacak? (...) Türk tiyatro muharrirlerinin adedi senelerdir ki üçü dördü geçmedi. Avrupa'nın kendileri için yazdığı eserlerle biz sefih bir mirasyedi gibi senelerce geçindik. (...) Biz suyu kesilmiş değirmene döndük, bizim tiyatro adapte eden zevatın çarklarına ot tıkandı, ilham membaları olan yabancı eserler artık bitti; şimdi benzini bitmiş otomobil gibi yarı yolda kaldık."

Muhsin Ertuğrul, Türk tiyatrosunun ortaya çıkması için en önce yazarın yetişmesi gerektiğine inanıyordu; çünkü biliyordu ki, tiyatro yazarı yetiştiği takdirde, Türk tiyatrosu kişiliğine kavuşacaktı. Muhsin usta, bir de, Türk tiyatrosunun gelişmesi konusunda, Tanzimat kafasıyla batılılaşmaya karşı çıkmıştır. Kendimize özgü bir tiyatronun doğabilmesi için salt öykünmeden kurtulmanın gerekli olduğunu belirtmiştir. 1 Kasım 1931 günlü *Darülbedayi* dergisine yazdığı şu yazı ilgi çekicidir:

"Bizim bir ric'at hareketi yapmamız lazım. Düşüncelerimizde bir esaslı değişiklik elzem, ta ki daha gözlerimizi açar açmaz Paris hedefimiz olmaktan kurtulsun. Daha mektep sıralarında başlıyan daüssıla gibi bizi garbe çeken, gözlerimizi garbe çeviren bu batıl düşünce artık yerini başka bir düşünceye vermeli ve şark bizim yeni ilim ve sanat menbaımız olmaya başlamalıdır."

Bu yazıda, sanatçı bir doğu özelliği taşıyan geleneksel tiyatromuzdan yararlanmayı düşünmüş olmalı. Bir kenara atılmışlıktan giderek yozlaşan Türk tiyatro geleneğini, bir sentezle ayağa kaldırmak düşüncesi bu yazıda açık ve seçik izlenmektedir.

Darülbedayi'nin başına geçtikten sonra yerli oyunlara önem veren, tiyatromuza çok sayıda yazar kazandıran ve ilk kez çocuk tiyatrosunu kuran Muhsin Ertuğrul, halk çoğunluğuna yönelme gereksinimini ilk duyan tiyatro adamıdır. Tiyatroya ilk teknik yenilikleri ve sahneye plastik bütünlüğü getiren bu büyük usta, tiyatronun üniversite düzeyinde, bilimsel bir kişilik kazanmasının ve araştırma alanına girmesinin gerekliliğini vurgulayan ilk sanatçıdır.

1943 yılında, İstanbul Üniversitesi Rektörlüğü'ne bir yazı ile başvuran sanatçı, Edebiyat Fakültesi'nde bir Tiyatro Bölümü'nün açılmasını, gerekçeler göstererek dilemiş, ancak bir sonuç alamamıştır. Bundan onüç yıl kadar sonra, 1956 yılının Kasım ayında Bombay'da toplanan "Birinci Uluslararası Tiyatro Kongresi"ndeki konuşmasının sonunu da şöyle bağlamıştır:

"(...) Gönül istiyor ki, en yakın bir zamanda bizim üniversitelerimiz de, bilhassa tiyatro yazarlarımızın yetişebilmesi için, Edebiyat fakültelerinde birer Tiyatro Enstitüsü kursunlar ve böylelikle biz Avrupa ve Amerika'dan, hele şimdi Asya'dan geri kalmıyalım."

Sanatçı, 1958 yılının sonlarında, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde bir Tiyatro Enstitüsü'nün kurulması üzerine büyük sevinçle kaleme sarılmıştır:

"Sessiz sedasız faaliyete geçen bu enstitünün, Türk tiyatrosunda en büyük devrimi yapacağına öteden beri inananlardan biriyim."

Muhsin Ertuğrul bu uzun yazısının sonunu da şöyle getirmiştir:

"Bence bu enstitü, Türk tiyatro tarihinde doğru atılmış üçüncü büyük adım, üçüncü temel direği olarak yer alacaktır."

Hocayı son görenlerden biri olarak onu İzmir'de anımsıyorum. Tiyatro Bölümü'nün önerisi ve Ege Üniversitesi senatosunun oybirliği ile ona verdiği "Onursal Doktor" sanı için İzmir'e gelmişti. Ilasta hasta gelmişti. O gece Muhsin Hoca'nın heyecandan titreyen sesiyle teşekkür ettiğini ve onu çılgınca alkışlıyanlara karşı minnetle baktığını hala görür gibiyim. Oysa asıl bizim ona minnet borcumuz vardı ve bunu hiçbir zaman ödiyemiyecektik Sonra dimdik, son kez çıktığı sahneden yavaş yavaş indi ve yürüdü Muhsin Ertuğrul. Kalabalıklar arasından yapayalnız geçti gitti. İki gün sonra yoklamaya gittiğimde içeriki odada yatıyordu, göremedim. Değerli eşi Handan Ertuğrul ile biraz oturdum. Ve sahneden son kez inişinden tam beş gün sonra 29 Nisan 1979 sabah erken saatlerde aramızdan ayrıldı.

Ve ustamız bu yıl 91 yaşına erişti.

Yazımı yine Hoca'nın şu sözleriyle bitirmek istiyorum:

"Bütün dünya toprakları, nice işler başarmış kişilerin dümdüz olmuş mezarıdır. Sanır mısın ki, yalnız başucundaki taşta yazılıdır adın! Hayır... Eğer iyi bir iş becermişsen her kalpte yazılmış nice anılarla, adın anılacak, niteliğinden çok yapıtından sözedilecektir!"

Öyledir hocam!

Desen: ŞENAY AKGÜN

Zaman ve Serinlik

Bir yorgunluk akşamında
Soğuk bir yangınla duyulurken kaygı
Birden bir sancı saplanır
Yoksa onmaz bir gidişin başlangıcı mı
Dediğimizde söner gider

Eksik ya da boş
Uzun ve zor günlerden sonra
Tam biz ölmekle yaşamak
Aynı kapıya çıkar derken
Bir yorgunluk akşamında
Çalar telefon - o mu

Bittik dediğimiz yerde
Yeniden başlamak bir şeylere
İster direnmenin güzelliğinden olsun
İster ölememekten
Yarını olmak güzel şey

Afşar Timuçin

BİR TİYATRO ÖDENEKLİ YA DA ÖDENEKSİZ OLSUN, "SEYİRCİSİ" İLE VARDIR. SEYİRCİSİNİ TANIMAYAN, EĞİLİMLERİNİ DEĞERLENDİREMEYEN BİR TİYATRONUN YAŞAMA ŞANSI, HANGİ DESTEKTEN GÜÇ ALIRSA ALSIN, BİR KISIR DÖNGÜNÜN ÖTESİNE GEÇEMEZ.

GENÇLİK TİYATROLARINA DOĞRU

Murat Tuncay

Devlet Tiyatrolarının üst yönetiminde bir süre önce meydana gelen görev değişiklikleri ve uygulanan yeni atamalar, ülkemizde tiyatro sanatının yaygınlaşması, çağdaş sanat anlayışına ve ülkemiz gerçeklerine uygun tutarlı ve kişilikli bir estetik çizgiye ulaşılması konusunda yıllar boyu özlemi çekilen bir dizi atılımın gerçekleşmesi yolunda umut verici olmuştur.

Yeni yönetimin, kurumun yapısı ve işleyiş düzeninde ciddi eleştirilere neden olan bozukluk ve yanlışları ortadan kaldırıcı yasal düzenlemelere giderken bir yandan da yeni atılımların hazırlıkları içinde bulunduğuna dair haberler giderek yayılıyor. Bunlardan ilginç biri de başlatılmak istenen yeni bir tiyatro hareketiyle ilgili: GENÇLİK TİYATROSU.

Bu konuyla ilgili yasal düzenlemeler, teknik ve estetik düzeydeki çalışmalar henüz resmen kamuoyuna açıklanmadığına göre bu yeni girişimin boyutları, politikası ve uygulama biçimine ilişkin herhangi bir değerlendirme yapabilmeye olanak yok. Ancak GENÇLİK TİYATROSU kavramından yola çıkarak, ülkemizde örneğini ilk kez göreceğimiz bu uygulamayı bekleyen sorunlar üzerine bazı belirlemelere gitmekte yarar var.

Sorunlarının çözümü başlı başına bir bakanlık-düzeyinde örgütlenmeyi gerektirecek ölçüde önemsenen, toplumumuzun belli bir yaş kesimine yönelik tiyatro yapmaya soyunurken, devletin maddi ve manevi desteğiyle altından kalkılması düşünülen bu projenin karşı karşıya bulunduğu sorunları, ülkenin tiyatro sanatı adına çözüm bekleyen genel sorunlardan ayırmaya kuşkusuz olanak yok. Ancak özelde üç önemli küme var ki, en azından bu girişim adına öncelik gerektiriyor.

KADRO VE ÖRGÜTLENME:

Bırakalım *Gençlik tiyatrosu*nu ve yeniden örgütlenmesi düşünülen *çocuk tiyatrosu*nu bir yana, devlet tiyatrolarının şu an en önemli sorunlarının başında, gerek duyduğu atılımları gerçekleştirecek yeterli sayıda eğitilmiş oyuncusu bulunmaması gelmektedir. 250 dolayında sanılan bugünkü oyuncu kadrosu, devlet tiyatrosunun olağan seyircisine yönelik repertuar düzeninin altından güçlükle kalkmaktadır.

Ülkemizde oyunculuk eğitimine yönelik programlar uygulayan eğitim kurumlarının nicel ve nitel açıdan karşı karşıya bulunduğu sorunlar, beklenen ve gereksinilen düzeyde ve sayıda genç oyuncunun kadroya kazandırılmasında yetersiz kalındığını ortaya koymaktadır. Devlet tiyatroları, bir bakıma kendisine yeni sanatçılar yetiştirebilmek amacıyla çaba gösteren eğitim kurumlarının teknik düzeyde ortaya çıkan sorunlarını çözmede yardımcı olmak; dekor, kostüm, aksesuar, peruk vb. maddi yardımların yanında boca göndererek, staj olanakları yaratarak, onlara sahip çıkmalıdır. Futbol takımlarının bile okullar açarak takımlarına yeni değerler kazandırmak adına gösterdikleri titizliği, türk tiyatrosunun en büyük örgütlü kurumundan beklemek çok görülmemeli.

Öte yandan çocuk tiyatrosu oyunculuğu konusunda son zamanlarda ciddi ciddi tartışılan bazı önemli estetik ilkeler, gençlik tiyatrosu açısından ne zaman ve ne şekilde düşünülmektedir. Tartışılacak mıdır, tartışılmakta mıdır, bilemiyorum. Bildiğimiz kadarıyla gençlere, orta yaşlılara ya da yaşlılara yönelik ayrı bir oyunculuk tekniğinden söz edilemeyeceğine göre, bugünkü kadronun, normal repertuar sisteminin yanıbaşında bu yeni girişimin de yükünü çekeceği anlaşılıyor. Bu arada ayrı bir örgütlenme düzenlnie gidilip gidilmeyeceği de merak edilen konulardan. Çocuk ve gençlik tiyatrolarının kadrolarında ortaya çıkacağı şimdiden görülebilen kadro boşluklarının eskiden olduğu gibi, kısa süreli "provasız biçki dikiş kursları" benzeri kısa süreli kurslarla çalakalem oyuncu yetiştirme girişimlerinin olumsuz sonuçlarını yeniden yaşamak herhalde düşünülmüyor olmalı. O halde çözüm?

OYUN DAĞARI:

Sanıyorum hiçbir yazar oturup da, "Bu oyunumu gençler için yazdım", "Şu oyunumu orta yaşlılar için kaleme aldım" gibisinden yaklaşımlarla oyun yazmamıştır. Ne var ki, ilkokul matematiğinden çıkan bir çocuğun eline üniversite fizik kitabı tutuşturup onu anlaması, hele haz duyması beklenemeyeceğine göre, çocuk tiyatrolarının kendisine hafif geldiği duygusuna ulaşmış bir genç'in karşısına ne çıkaracağız. Ortada ciddi bir repertuar sorunu var.

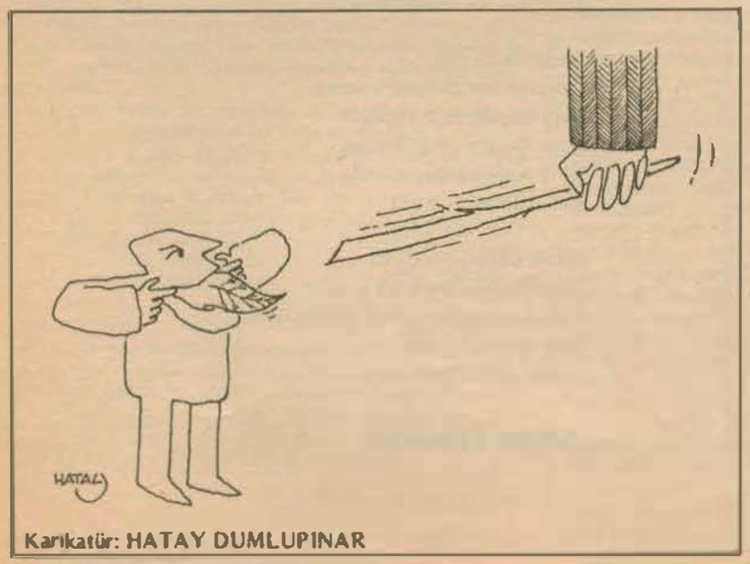
Ekonomik, toplumsal, kültürel, biyolojik, ruhbilimsel bir dizi sorunun ortasında, çevresinde olup bitenlere karşı duyarlı, öfkeli, dinamik, eleştirici, kuşak çatışmalarıyla burun buruna yaşayan bir seyirci kitlesinin karşısına, onun ilgisini çekecek, dünyasını karartmayacak çeşitli saplantı ve karmaşık olaylar arasında bocalayan kişiliğine yol gösterici, sevecen, öfkenin değil yaşama sevincinin birikimini akıl öğretmeden, bilgiçlik taslamadan aktaracak; iletişim kurulması belki de en zor tür seyirci kitlesiyle sahne arasındaki bağı kurabilecek bir repertuarın özenle hazırlanması ve uygulanması gerekmektedir. Sürekli bir devinim ve ilgi çekiciliğin peşinde olan bir kitlenin sahneden ilgisini çekebilmek için, kuşkusuz bu karakterle paylaşabilecek motif ve mesajları olan oyunlar gerekmektedir. Telif ve çeviri yoluyla bu oyun dağarının hızla oluşturulması yoluna gidilmelidir Aksi takdirde sürekli olarak kendisini tekrarlayan bir tiyatronun, ulaşmak istediği seyirci kitlesinin çok gerilerinde kalacağı gözden uzak tutulmamalı.

ARAŞTIRMA VE BİRİKİM EKSİKLİĞİ:

Gençlik kitlesi, karakteri gereği hızla değişen, yeni düşünceler, modalar, fikirlerin etkisinde çabuk kalabilen; sırasında çok kolay, sırasında oldukça zor uyum sağlayabilen bir özelliğe sahiptir. Türkiye gibi olağanüstü bir hızla değişen ve gelişen, nüfusunun yüzde altmışını 18 yaşından küçüklerin oluşturduğu, kültür ve çevre faktörlerinin çok değişken olduğu bir ülkede bu alanda sınırlı amaçlarla yapılmış, yayınlanmış araştırmaların yetersizliği ve hızla eskimekte olmaları gençlik tiyatrosunu bekleyen bir başka sorun. Bir tiyatro ödenekli ya da ödeneksiz olsun, "Seyircisi" ile vardır. Seyircisini tanımayan, eğilimlerini değerlendiremeyen bir tiyatronun yaşama şansı, hangi destekten güç alırsa alsın, bir kısır döngünün ötesine geçemez. Öte yandan daha yeni başlatılması düşünülen bu alanda bilimsel ve sanatsal birikimin yeterli olmadığı da açık.

O halde ne yapmalı? Vaz mı geçmeli?

Kuşkusuz hayır. Yıllar önce başlaması gereken bir uygulamanın hem de hiç zaman geçirilmeden işlerliğe koyulması gerekiyor. Kısaca belirtmeye çalıştığımız sorunları hızla gidermek, giderilmesi yolunda geleceğe yönelik kısa orta ve uzun vadede somut adımlar atmak gerekiyor. Ancak bilinçli, kararlı ve yürekli adımlar. Durmayalım ama, düşmeyelim de!



Karikatür: HATAY DUMLUPINAR

Ankara Oda Korosu:

Konuşan: SİNA ONUR

"Çalışacak yer bulmak uğruna, adımızı değiştirmek zorunda kaldık..."

Ankara Oda Korosu bir ay içinde Ankara'da üst üste iki konser vererek, dikkatleri üzerine çeken bir grup oldu. "Teknik güçlükleri" çok olan bir türe amatörce eğilmelerine karşın, bu konuda "sık eleyip sık dokuyanlardan" bile olumlu eleştiriler aldı.

Arkadaşımız Sina Onur, Bu başarılı koronun yöneticisi Ongun Onara ile Yarın için bir söyleşi yaptı:

□ *Ankara Oda Korosu'nu bize tanıtır mısın?*

■ İki yıl önce ilk defa biraraya geldik. O zaman sekiz kişiydik. Sonra biraz genişledik. Dışarıdan da eleman aldık. Bu son biçimine opera korosundan da katılanlar oldu. Şimdi 22 kişiyiz. Çalışmalarımız tamamiyle amatörce yapılıyor. Çalışanlar içinde işi müzik olanlar da var ama, çalışmanın şekli tamamen amatör.

□ *Senin koro şefliği konusunda daha öncelere dayanan bir eğitimin var mı?*

■ Sekiz yıl önce cumhurbaşkanlığı birinci klarnetçisi Aykut Doğansoy ile klarnet çalışmaya başladım. Ondan önce Ferhunde Erkin ve Kamuran Gündemir ile piyano çalışmıştım. Fakat onu bırakmak zorunda kaldım. Şeflik konusunda ise, herhangi uzun bir eğitimim olmadı. İzleyerek kendimi geliştirdim. Bir de, Salzburg'da oda müziği için yaz kursları açılmıştı, oraya gittim. Orada da izledim. Burada orkestra korolarını izliyorum. İzlerken ne alınması gerektiğinin bilincinde olunca, sorun halloluyor.

□ *Çalışmalarınız ne şekilde sürüyor?*

■ Çalışmalarımızı sürdürmek, öncelikle yer açısından büyük sorun getirdi bize. Bu konuda her zaman "öğrenci sanatla uğraşsın" diyen üniversitelerimiz bizi engelledi. Hacettepe yer vermedi. Siyasal'da bir süre çalıştık. "Gündültü yapıyorlar" denilerek ya da bize öyle yansıtılarak buradaki çalışmalarımız da sona ermiş oldu. Sonra Amerikan Kültür Derneği'nde çalışma fırsatı bulduk. Burası da bizi "kendi kültür faaliyetlerinin bir unsuru" olarak görerek kendileri bir ad koydular. Nitekim burada verdiğimiz konserlerde Ankara Oda Korosu değil de Madrigal koro diye lanse edildik. Biliyoruz ki, eğer tanınmış bir grup olsaydık böyle bir sorunumuz olmazdı. En azından konser verdikçe ve adımız duyuldukça bize salon vermeyenler bu düşüncelerinden vazgeçeceklerdir. Ama bu bakış açısı bizi üzmektedir. Çalışmalarımızı kendi Kurumlarımız yerine neden yabancı bir kültür derneğinde yapalım?. İkinci sorun vakit oluyor. Hepimiz öğrenci olduğumuzdan, koro bir yerde daha az zaman ayrılan bir uğraş oluyor.

□ *Ne tür parçaları seslendiriyorsunuz, şu anda teknik açıdan koro ne durumda?*

■ Biz amatör bir koroyuz. Korolar için çok eğitimli sesler gerekmiyor. Yabancı ülkelerde amatör bir çok koro var. Kulağı müziğe yatkın olan herkes korolarda söyleyebiliyor. Kalabalık olan korolarda seslerin teker teker niteliği çok önemli olmuyor. Bizim önceleri elimizdeki partisyonları deşifre etme sorunumuz olmuştu. Ama korodaki bütün arkadaşlar artık bu sorunun üstesinden gelmiş durumdalar. Amatör bir koro olduğumuz için seçtiğimiz parçalara da dikkat etmek zorundayız. Çünkü en küçük hata affedilmiyor. Yapılacaksa doğru dürüst yapılsın deniyor. Örneğin çağdaş eserlere dokunamıyoruz bile. Çünkü bizi teknik olarak aşan yapıtlar oluyor. Sonra yöneticilik tekniğimizi aşan şeyler oluyor. Yine de geçen seneye göre büyük ilerlemeler kaydettik. Teknik açıdan daha zor parçaları Amerikan Kültür'de verdiğimiz konserde programımıza aldık. Bunlar Brahms ve Bruckner oldu.

□ *"Konservatuvar'ı bitirenlerin dışında kimse müzik yapamaz," mantığının hakim olduğu ülkemizde özellikle böyle düşünenlerin alanına girmeniz ne gibi tepkiler getirdi?*

■ Tabii bu çevreler çalışmalarımızla ilgilendi. Eleştiriler olumlu yönde oldu. Yalnız şunu belirteyim, günün büyük bir bölümünü bir odaya kapanıp aleti ile müzik çalışan bir insanın, yani hayatını buna vermiş bir insanın "eleştirici" olması doğal bence. Çünkü ben de biliyorum ki, arandığı zaman çok eksiklerimiz çıkıyor. Ama şunu da belirtmek isterim ki, müziğin müzik olarak düşünülmemesi, sadece edinilen amaçları tatmin edecek bir araç olarak görülmesi, bunun da çok ilginç sonuçları oluyor. Yani beğenilen şey artık müzik dışında herşey oluyor. Bu, müziği yapanın yada icra edenin tekniği oluyor, cambazlığı oluyor. Ama müzik bir köşeye itiliyor. ●

YAREN ve SAMAH

YILMAZ ONAY

Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Tiyatro Bölümünün "Çankırı Sohbeti-YAREN ve Kardeşlik Töreni- SAMAH" üstüne hazırladığı tiyatro gösterisi, mevsim içinde bölümün kendi salonunda, heyecan verici bir başarıyla sürdürüldü. Ayrıca İstanbul Kültür Şenliği'ndeki tiyatro gösterileri arasında da yer alıyor olması sevindirici. Yazının sonunda belirteceğim gibi, gönül asıl böyle bir çalışmanın, yaşantısını ve kültürünü işlediği halk kesimlerinin doğrudan içinde, onlarla yüzyüze sanatsal yaşantıya geçeceği şenlikler ve katılımlar istiyor. Bu, başlıbaşına bir inceleme konusu.

Anadolu halk kültürünün ürünlerini, tiyatro sahnesinde değerlendiren bu gösteri, bir kere, hem eğitim yanı, hem de eğitimin halkla bütünleşme çabası ile önem kazanmakta. Öte yandan, bölümün hemen tüm öğrencileri ve öğretim görevlilerince gönülden sahip çıkılan bir çalışma oluşuyla da ayrı bir boyuta varıyor.

Bu gösterinin, yukarıdaki sonuçlara da ulaşan başarısı, kanımca şu noktalarda yoğunlaşmış: 1- Geleneği, toplumsal dayanışma özünde, çağdaş sanat yaşantısı düzeyine getirebilmiş. Yani, özünü doğru kavramış ve iyi değerlendirmiş, 2- Bu yaşantılar, şiirsel derinlikleri yitirilmeden işlenmiş, dahası, geleneğin kendisine, çağdaş değerlendirmede gerekli yeni şiirsel boyutlar kazandırılmış, 3- Tiyatronun çok yönlü gerekleri, ustaca uygulanmış, 4- Tüm bu çalışma, seyirciyle aktif bütünleşme gözetilerek düzenlenmiş.

Doç. Dr. Nurhan Karadağ, çalışmalarındaki bu yönü, şu güzel sözle de dile getiriyor: "İzleyicimizin katılma payının üst düzeye çıkması, toplumumuz, tiyatromuz adına, işlevsel'i güzel ile birlikte getiren bir çaba". Ve Karadağ, proğram dergisindeki yazısını: "Gelecek adına", diyerek noktalamış.

Biz, eğitim kurumlarında böylesi çok yönlü çalışmaların bir tutum halinde D.T.C.F. Tiyatro Bölümü'ndeki gibi yerleşip tüm öteki kurumlara genişlemesini dilerken, elde edilmiş bu somut ürünün de daha iyi değerlendirilmesi için şu dileğimizi yinelemekle yetineceğiz: Böyle bir çalışma, geleneğini, kültürünü, çağdaşlaştırma düzeyinde işlediği halk kesimlerinin kendilerine ulaştırılıp, onların da bu güzel sanat olayının içinde yaşamaları sağlanamaz mı? Bu sanat olayı, o izleyicilerle yepyeni derinlikler kazanacaktır. Oyunu gerçekleştiren topluluk, bu bilincin altını çiziyor ve bu hedefe varmayı özlediklerini vurguluyor. Böyle güzel bir çalışmayı buraya kadar getirmiş olan bu topluluğa, ilgili kurumlarca, maddi destek, organizasyon olanakları sağlanarak, gerçekleştirilen bu sanatsal güzelliğin halk kitleleriyle bütünleşmesini sağlamak, çok mu pahalı bir iş yani?

AMERİKAN ROMANI

Ömer Türkeş

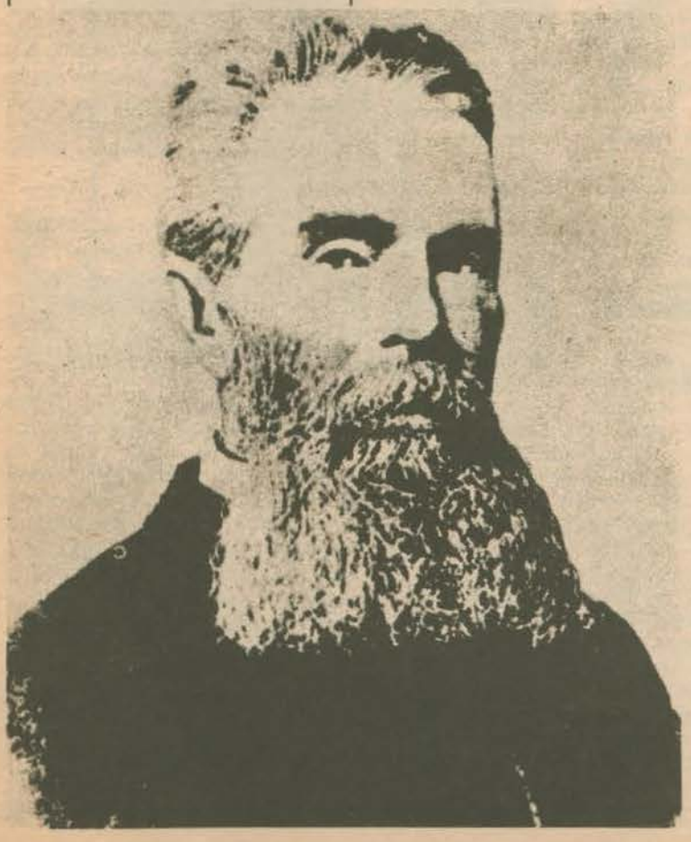
MELVILLE ve MOBY DİCK

Edebiyat dünyasında pek çok yazar yarattığı kahramanının gölgesinde kalmış, adı kahramanının adından daha az anımsanmıştır. Daniel Defoe (Robenson Cruseo), I. Gonçarov (Oblomov), Cervantes (Don Kişot) bu yazarlardan ilk aklımıza gelenleri. Melville de Moby Dick'i yarattığında aynı trajik olayla karşılaştı. Bugün okumaya yeni başlamış çocuklar bile Moby Dick'i çizgi romanlarından tanırlarken, Melville adı fazlaca anılmaz. Bunda yazarın Moby Dick değerinde bir başka yapıt verememesi de rol oynamıştır. Bu bakımdan Melville tanıtımımızda en önemli yeri Moby Dick'in incelenmesi alacaktır.

1819 yılında New York'da doğan Melville, babasının ölümünden sonra, ailesinin bozulan maddi durumuna katkıda bulunmak amacıyla eğitimini yarıda bırakarak bir işe girdi. 18 yaşındayken Liverpool'e giden bir gemiye tayfa olarak girmesi ile, tüm kitaplarının konusu olan denizcilik yaşamını tanıdı. Daha sonraları Güney denizlerinde balina avı yapan gemilerde çalıştı. İstanbul ve Kudüs de içinde olmak üzere, dünyanın dört bir yanını gezdikten sonra New York'a döndü. 1891 yılında, 72 yaşında öldüğünde bir yankı uyandırmadı.

Melville'in yaşadığı çağ ABD tarihinin en karışık, en bunalımlı devridir. Ulusal birlik henüz kurulamadan başlayan içsavaş, ekonomiye büyük bir darbe vurdu; ekilir alanlar tahrip olurken, enflasyonist bir buhran yaşanmaya başlandı. ABD tarihinin ilk işçi hareketleri de bu dönemde olmuşsa da, kanlı bir biçimde bastırılmıştır.

Kısaca özetlemeye çalıştığım, toplumsal devinimin çok hızlı olduğu bu dönem, Melville'in yapıtlarında yetalmaz. Ancak yapıtları incelendiğinde, Plehanov'un, "Toplumsal psikoloji bir çağın edebi beğenisinde ve sanat ürünlerindeyansır."(1) savı ile bir çelişki yaratmadığı görülecektir. Yazar, özellikle otobiyografik olan ilk romanlarında (Moby Dick'e kadar) serüven, çatışma, devinim yüklü bir yaşamı anlatır, onun dünyası gemidir ve gemideki toplum psikolojisi ve değer yargıları, Amerikan toplumunun psikolojisini ve değer yargılarını yansıtır.



HERMAN MELVILLE

Melville yazmaya bütünüyle, kendi yaşadıklarını, gerçekleri olduğu gibi betimlemekle başladı. 1846 da yazdığı ilk romanı "Typee"de, Güney denizlerinde avlanan balina gemisinde tayfalık yaptığı, aynı gemide çalışan bir arkadaşı ile birlikte gemiden ayrılıp Marquessa adasında geçirdikleri serüven dolu günleri, yamyamlara esir düşüşünü, onlar arasındaki yaşamını anlatır. Buradan ayrılıp gittiği Tahiti anılarını 1847 de yazdığı "Omoo" romanında betimler. "Redburn" (1849)'un konusu ise Amerika'dan İngiltere'ye (Liverpool'e) yaptığı yolculuktur. "Typee" ve "Omoo"nun devamı sayabileceğimiz "White Jacket" (1950), Tahiti'den ayrıldıktan sonra yine bir balina gemisinde tayfa oluşunun, Honolulu ve Hawai yolculuklarının ve Amerikan Donanmasına katılışının anlatımıdır.

Melville'in Moby Dick'e kadar yazdığı romanlarında sade bir dil, doğalcı bir anlatım vardır. Serüvenlerle dolu olan bu kitaplar, çağın dinamik yapısının ve basit bir dilde yazılmış olmasının etkisiyle geniş bir okur kitlesi bulabilmiştir. Bu eserlerini yazdığı dönemde Melville, 'hayat okulu' diye adlandırdığı balina gemilerinde dünya görüşünü genişletirken, Hawthorne ve Poe'nin etkileri de olgunlaşma dönemine yön verir. Yarattığı Moby Dick adlı balinanın öyküsü, o dönemlerde görülen ve gemiciler tarafından Mocha Dick diye adlandırılan beyaz bir balinadan esinlenerek ortaya çıktıysa da, kullandığı allegori, lirik ve imge yüklü dil sembollü ve çarpıcı anlatım Hawthorne ve Poe'nin izlerini taşır.

"Moby Dick" kuşkusuz, dünya edebiyatında adından en çok sözettiren romanlardan birisidir. Kimi eleştirmenler tarafından dünyanın en büyük 10 romanından birisi olarak seçilirken, kimileri tarafından "balina avcılığının komedisi, trajedisi, efsanesi, hasılı ana kitabıdır"(2) diye nitelenmiştir. Freud'a göre Moby Dick-Ahab çekişmesi babaya karşı nefret, "Oedipus Kompleksi" dir. Konuya eğilen Aziz Nesin ise daha farklı bir bulgu ile "Kaptan Ahab'ı Amerikan emperyalisti, Moby Dick'i ise diğer dünya emperyalistleri"(3) olarak nitelemiştir. Diğer birçok incelemecinin yorumu da, "Moby Dick"'in iyinin kötülük ile ya da tutkunun kötülük ile çarpışması olduğu şeklindedir.

Görüldüğü gibi yapıt, üzerinde birbirinden farklı görüşlerin ileri sürüldüğü, yoruma oldukça açık bir romandır. Çünkü "Moby Dick" iki tür okumaya elverişlidir. Birinci tür okumada, karşımıza Güney denizlerinde geçen heyecan, macera ve tehlikelerle dolu bir balina avı çıkar. Konu kısaca şöyle özetlenebilir: Ishmaeel, Kaptan Ahab'ın gemisine tayfa olarak girip, balina avı seferine çıkar. Ahab Kaptan, daha önceki karşılaşmalarında bir bacağını kopartan Moby Dick adlı balinadan intikam almak için yanıp tutuşmaktadır. Sonuçta Moby Dick gemiyi batırır, Ahab ve tayfalar ölür, tek kurtulan Ishmaeel'dir.

İkinci tür okumaya gelince:1851 yılında yazılan Moby Dick, yazarın ilk beş romanından çok farklıdır. Gemicilikte edindiği tüm deneyimleri ve yaşam felsefesi bu kitapta betimlenir. Roman başından sonuna kadar, Melville'in yaşamı irdelemesidir. Ancak bu irdelemede görüşler kesinlik taşımaz. Roman; alınyazısı, kaderin kaçınılmazlığı, rastlantıların belirleyiciliği üzerine kurulmuştur. Daha başlangıçta Ishmaeel'in karşısına çıkan "Tabut Hanı", mezar taşları, darağacı, "kuşkusuz bu balina seferine gitmem, kaderin çok önceden hazırladığı muhteşem programın bir parçasıdır."(4) cümlesi, tayfa Fedallah'ın Ahab için ölüm kehanetleri, Moby Dick ile yıllar önce Ahab'ın bacağını kopardığı yerde karşılaşılması ve balinayı önce kaptanın görmesi (çünkü kavga kaptanın kavgasıdır) trajik sonun kanıtı olarak kullanılmış motiflerdir.

Melville esnek bir hristiyan görüşe sahiptir. Zaman zaman hristiyan dünyasını eleştirmekten geri kalmayarak, haçlı seferleri sırasındaki yağmalardan, kendi yaşadığı çağa değin, hristiyanlığı benimsemiş topluluğun çözülmesini, kimi zaman ironiler yaratarak, kimi zaman toteme tapan yamyam Queequeeg'in ağzından ("Dünyamızın dört bucağı bir birine bağlı ortaklaşa bir dünyadır. Biz yamyamlar şu Hristiyanlara yardım etmeliyiz"(5) biçiminde) konuşarak betimler. Ancak, yukarıda da belirtildiği gibi Melville'in görüşleri çelişiktir: "Kimse kimsenin kılına dokunmamalı diye vaizler veren görkemli kilisenin aydınlanması için öldürmek zorundaydık onu"(6) diyerek getirdiği eleştiri, birkaç sayfa ilerde: "Kilise kürsüsü bu dünyanın en önündedir, her şey onun ardından gelir. Kilise dünyaya öncülük eder."(7) şeklinde aktardı-

ğı felsefi irdelemesiyle etkisini yitirir.

Melville'in toplumsal olaylara yaklaşımı da çelişiktir: "Kato, filozofça bir gösterişle kılıcının üzerine atar kendini, hense sessiz sedasız, bir gemiye binerim."(8) benzetmesiyle tayfalığın hiç da kolay bir iş olmadığını sergilerken, günün güç ekonomik koşullarıyla seçilmiş bir meslek olan tayfalığı, birkaç sayfa ileride "serüven tutkularıyla seçilmiş" olarak açıklar. Tayfaların gemide aşağılanmasından, dövülmesinden yakınarak açtığı tartışmayı: "insanın onuruna dokunur... ama zamanla alışırsın... Köle olmayan var mı bu dünyada?"(9) diye bitirir.

Amerika Birleşik Devletlerinde kapitalizmin gelişmesiyle birlikte keskinleşmeye başlıyan sınıflar çelişkisinin Melville'in romanına da yansımaması olanaksızdı: "Yoksul insanoğlu zenginin kapısı önünde kaldırıma düşmüş işte... Zengin bir Yeşilay kurumununun başkanı olduğu için, yetimlerin ılık gözyaşlarından başka içki kullanmaz" (10) gibi şiirsel ve çarpıcı bir biçimde yaptığı eleştirisinin hemen ardından, "fakir kentte Amerika Birleşik Devletleri'nin hiçbir yerinde görülemeyecek görkemdeki" evlerin, yerden biter gibi yükselivermelerine şaşırır, nedenlerini (gemicilerin işgücünün sömürüsüyle yapılmış olduklarını) kavrayamaz.

1860 yıllarında geçen ve görünür nedeni ırk ayrımı olan Amerika içsavaşından birkaç yıl önce yazılan "Moby Dick"te ırk ayrımı üzerine yazarın taşıdığı görüşler, diğer görüşleri gibi çelişiktir. Yamyam toplulukların uygarlıklarını: "Bu vahşilerde doğuştan bir incelik var. Öylesine özden terbiyeli oluyorlar ki, şaşar insan."(11) diyerek övüp, Queequeg'in dürüstlüğünü, cesaretini gücünü öne çıkarttıktan sonra, birkaç bölüm ileride: "Beyaz renk, güzel, şanlı yüce olan herşeyi içinde toplamakla beraber, gene de bu renkte, gizemli, elle tutulmaz bir korku saklıdır... Beyazlık doğanın yarattığı birçok şeylere temiz bir güzellik katar, özel bir değer kazandırır onlara... Bu üstünlüğün insan ırkları açısından da önemli olduğu anlaşılıyor."(12) betimlemesi, yazarın ırk ayrımının doğadan geldiği ve mutlak olduğu inancını taşıdığını kanıtlar.

Melville'de güce, şiddete 'bozulmamış' insana karşı bir hayranlık, acı çekmekten zevk alan mistik bir inanç görülür: "Bu dünyanın en büyük mutluluklarının boş ve anlamsız bir yanı olduğu halde, yürekten gelen acılarda gizemli ve kutsal bir derinlik, hatta kimi insanların çektiklerinde meleklerin en büyüklerine özgü bir yücelik vardır." (13)

Moby Dick, gerçekten kötülüğü temsil eden bir yaratık mıdır? Kaptan Ahab'ın çılgınlığa varan tutkusu, bizim anladığımız anlamda iyiliği, barındırabilir mi? Yazar bu konularda da açık bir görüş belirtmemiştir. Başlangıçta balinanın Ahab'ın bacağını kopartışını anlatırken, yapılan kötülüğün niteliğini dünyanın en azılı katilleriyle karşılaştırarak anlatır. Fakat, "balinada kötülük sandığımız şey aslında onun beceriksizliğinden gelir sadece. Çünkü o, kimsenin kolunu bacağını yutmak niyetinde değildir. Kurnazlıklar yaparak sadece korkutmak ister bizi"(14) sözleriyle aktardığı balinaların doğası, ilk ileri sürdüğü savı çürütür.

Roman boyunca üzerinde durulan nokta, Ahab Kaptan'ın bitmek bilmiyen, sınır, mantık, acıma taşımayan kini, öfkesidir. Balina topluluklarının yaşamıysa son derece sade ve zararsızdır. Bu dingin ortamı, avcıların saldırısı bozar. Yazarın betimlediği av sahnelerinin vahşiliği de, okuyucuda balinalardan taraf olma duyguları yaratır. Çünkü yazarın yarattığı ortamın (roman içeriğinin) bir haksızlığın onaylanması için kullanılması ve okuyucunun bu haksızlığı onaylaması olanaksızdır.

"Moby Dick" teknik açıdan da kusurları olan bir romandır. "En kötü yapıtlar, sanatçının hiçbir şeyi ihmal etmemek endişesinde olduğu zamanlar ortaya çıkar. Kötü bir yazar bile, en uzun kitapta her şeyi söylemek amacına henüz ulaşamamıştır."(15) Melville, balina avı betimlemelerinin okuyucunun gözünde daha iyi canlanabilmesi için, geminin ipine, zıpkının ucuna, balinanın dişlerine dek en küçük ayrıntıları bile vermeye çalışması, kendi düşüncelerini sık sık araya sokmak isteği, anlatımdaki akıcılığı bozan nedenlerdir.

Bakış açısının kullanımındaki belirsizlik, yazarın düştüğü bir diğer yanlışlıktır. Roman boyunca, seçilen anlatım biçimi Ishmaeel'in başından geçenleri okuyucuya aktarmasıdır. Ancak bu biçim birden yön değiştirip, anlatımın Kaptan Ahab'a, ikinci ve üçüncü kaptanlara verilişi ya da bu üç insanın kendi aralarındaki konuşmalarını, bilinmeyen bir anlatıcı ağzından işitmemiz, romanın yarattığı gerçeklik duygusunu iyice sarsar.

Yazarın kullandığı epik anlatım, imge yüklü dil ve zaman zaman yarattığı gerilim ise kolay erişilemeyecek bir ustalık taşır. Çok geniş ve köklü bir tarih, mitoloji, din, edebiyat coğrafya bilgisinin ürünü olan romanda, insan, hayvan ve eşyaların adları öylesine seçilmiştir ki, ya yapıttaki varlığın özellikleri (karakteri) ile tam bir uyum ya da tam bir çelişki taşır. Tarihten, mitolojiden, söylencelerden alınan bu adlar, yazarın yarattığı felsefi allegorinin motifleridir (söylencelerde, sonu ölümle biten Kral Ahab-Romanda sonu ölümle biten Kaptan Ahab; Kutsal kitapta, tanrının habercisi Cebrail-Romanda, gemicilere sonlarını bildiren tayfa Cebrail; Gül Tomurcuğu adlı geminin leş gibi kokması; sürünün başındaki balinanın "osmanlı", dişi balinaların "saray haremi" diye adlandırılması; çok dar bir yeri tanımlamak için "Çanakkale Boğazından geçmek daha kolay" deyiminin kullanılması vb.)

Melville dünya edebiyatını çok iyi tanıdığı gibi Sheakspeare'i de özümlemişti. Romanlarında Sheakspeare'in izleri, özellikle yoğun tragik yapıda ve konuşma biçimlerinde kolaylıkla farkedilebilir. Kaptan Ahab'ın ve önemli karakterlerin konuşmaları yer yer, Kral Lear'in, Hamlet'in, Lady Macbeth'in tiradlarından hiç de ayırdedilmez; fakat böylesi tiradların, Melville tarafından, en uyumsuz ortamlarda (örneğin, ölümün kaçınılmaz olduğu bir anda) yapılması, roman gerçekliğine ters düşer, yapay kalır ve etkisini yitirir.

Melville, romanlarına gerilim katmakta da ustadır. Öyle ki bazı bölümler, E.A.Poe'nun çarpıcı ve fantastik öykülerini aratmaz. Ayrıca, "Moby Dick"in bütünü de, sürekli bir gerilim taşır, özellikle romanın iki ana kahramanı Kaptan Ahab ve Moby Dick'in uzun süre ortaya çıkarılmayıp, ikinci ağızdan anlatılması, bu kahramanların gizemini, dolayısıyla öykünün yarattığı gerilimi arttıran unsurlardır.

Özetlemek gerekirse; "Moby Dick" gerçekçilikten uzak bir roman olarak değil, epik, trajik, lirik bir denizcilik söylencesi' olarak değerlendirildiğinde, başarılı bir yapıttır.

Melville için "Moby Dick" her yönden bir dönüm noktasıdır. Biçemine getirdiği yenilikleri, ondan sonra yazdığı yapıtlarında da kullanmış, fakat ne "Moby Dick" ne de diğerleri okur kitlesince benimsenmemiştir. Bunlar; yine insan 'ruhunun' irdelenmesine ayrılan "Pieerre": uzun öyküsü (1852), kısa öykülerini topladığı "Piazza Anıları" ve 1857 de yayımlanan "Saygıdeğer Bir Adam" yapıtlarıdır.

Son yazdığı ve yazarın sağlığında basılamayan "Billy Budd" romanı (uzun öyküsü de diyebiliriz), "Moby Dick" gibi, gereksiz uzatılmış betimlemeler taşımadığı gibi, daha kesin bir dünya görüşü taşır. Kitap başından sonuna dek iyinin kötülük ile çatışmasıdır. İyilik kavramının temsilcisi Billy ile, 'mutlak' kötülüğü taşıyan Claggart kaçınılmaz biçimde karşı karşıya gelirler. Melville'in burada düştüğü yanılgı insanı devingenliği, gelişme sirecinde değil, durağan betimlemesi, iyilik-kötülük kavramlarının, toplum-insan diyalektik etkileşiminden kaynaklandığının ayırdına varmayıp tanrı vergisi olduğunu ("Kötülük doğuştan onun malıydı, tanrı vergisiydi, yani kısacası doğaya uygun bir soysuzluk örneğiydi.")(16) benimsemesidir.

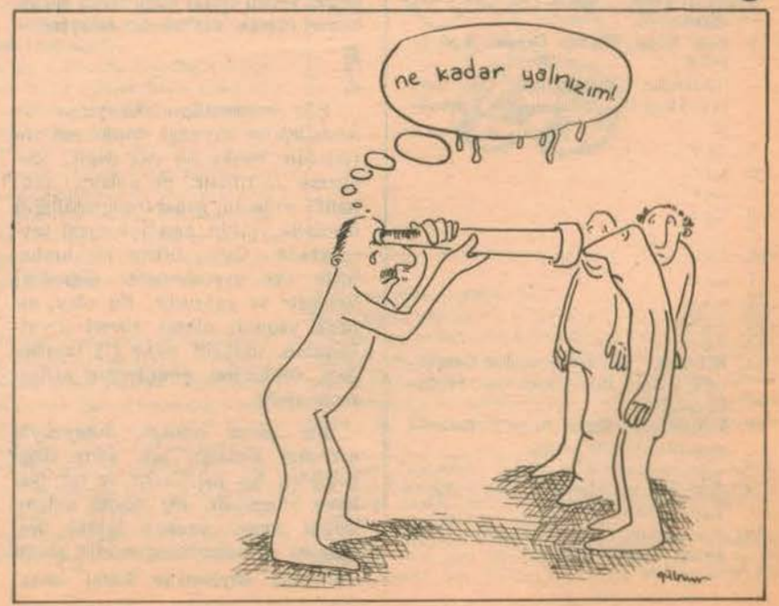
Öykünün olay örgüsü, nesne-insan, insan-doğa ilişkilerinin anlatımları, "Moby Dick"te olduğu gibi, olaya çok geniş bir açıdan yaklaşıp tarihten, mitolojiden, söylencelerden alıntılar yaparak kullanılan simgeli, lirik anlatım başarılıysa da, bu anlatımın günlük dile, doğalcı bir anlatıma dönüşmesi, yazarın ortaya koyduğu görüşler, bütünlüğü, akıcılığı ve gerçeklik havasını bozmuştur.

Melville, egemen ideolojiye bağlı bir görüşle yazmıştır "Billy Budd"ı. Öykünün geçtiği yıllar Fransız Devrimi'nden birkaç yıl sonradır. Çağı belirleyen bu toplumsal hareket kitapta sık sık görünüyorsa da, yazarın yaklaşımı devrimi ve toplumsal devinimleri olumsuzlamak şeklindedir. Karadaki iktidarın, gemideki temsilcisi Kaptan Vere'nin Billy'i suçlu olmadığı halde asma kararı vermesi, Melville'e göre, tayfaların disiplinin sağlanması açısından tartışmasız gereklidir ve Kaptan Vere hiç bir şekilde vicdan azabı duymaz

"İster namuslu, ister namussuz yollardan olsun, kazançları her ülkede ölüm hasadının peşinatı olan ölüm müteahhitlerinin sağladığı yağla yanan bu fenerlerin"(17) diye başlayan irdelemesinde, Melville savaşa neden olan dinamikleri sergiler; fakat yapıtını bu irdeleme üzerinde derinleştirmek yerine, insan yapısının doğasından geldiğini benimsediği yönsemeleri betimlemeye çalışır ve bakış açısının yanlışlığı, kitabın başarısızlığını getirir.

"Sanatın içerdiği güzellik, iyi ve kötü, doğru ve yanlış gibi kavramlar sınıftan sınıfa ve çağdan çağa değişir... siyasetten bağımsız mutlak bir sanat ölçütü yoktur." (18)

Melville'in yapıtlarının, yazıldıkları yıllardan çok sonra anımsanmaları ve bu denli göklere çıkarılmalarının nedeni, gerçekten birer 'edebiyat şaheseri' olmalarından mı gelmektedir?



Başlarda belirttiğim gibi 19. yüzyıl boyunca, Amerika Birleşik Devletleri'nde kapitalizm gelişme aşamasındaydı ve ulusal birlik henüz sağlanamamıştı. "Amerika'nın kültürel mirası temelinde bir koloni kültürüydü. Başlangıçta müzik, resim, edebiyat gibi bütün sanatlar Avrupa'dan getirilmişti. Zaten o zamanlar Avrupa'dan gelmeyen hiçbir şey iyi sayılmıyordu. Melville, Hawthorne, Poe sınıfından Amerikan yazarları bile, Dickens, Balzac ya da Baudelaire kadar iyi tanınmıyordu. Birinci Dünya savaşından sonra bu tutum yavaş yavaş değişti."(19) Bu tutum zorunlu olarak değişecekti; çünkü Birinci Dünya savaşından sonraki süreçte, ABD emperyalizmi Avrupa ile yarışa girmişti, fakat kültürü Avrupa'nın etkisinde olduğu sürece bu yarışta başarılı olması olanaksızdı. Yani ulusal bir kültür oluşturma zorunluluğu vardı ve Melville'in kitaplarında ortaya koyduğu değer yargıları ("Amerikan rüyası" diye adlandırılan bu değer yargılarına geçen sayıda değinmiştim), savaş sonrası Birleşik Devletler'de öne çıkarılan değer yargıları ile uyuşuyordu, "Moby Dick'te insan iradesi Amerika'nınki kadar pervasız olarak, uğursuzluk getireceği düşüncesi verecek bir şiddetle mücadele etmekte. Moby Dick'le Amerika iki destanını birden kazandı. "Aynı şekilde Melville'in kahramanları, Avrupa soyluluğuna karşı, yine Amerikan Rüyası'nın değer yargılarından birisi olan 'sıradan insan' kavramını da olumluyordu.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, ABD kapitalizminin gelişen boyutları, toplumsal yapıda yeni değişimler yaratmış ve Melville (Moby Dick)'in önemini yitirmesine neden olmuştur.

Biçimde ve özdeki birtakım eksiklere karşın, anlatımdaki çarpıcılığı, kullandığı dilin şiirselliği ve bir dönemin toplumsal gereksinimlerine karşılık verebilmesi, Melville'e Amerikan Edebiyat Tarihi'nde ayrı bir yer sağlar.

1. Plehanov, "Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum".
2. Carl van Doren, "Kısa Amerikan Edebiyatı Tarihi", Varlık yay. Çev. Celal Üster.
3. Aziz Nesin, Militan Dergisi, Sayı 2/1975.
4. H.Melville, "Moby Dick". Cem yay. çev. Mina Urgan-Sabahattin Eyüboğlu.
5. a.g.e.
6. a.g.e.
7. a.g.e.
8. a.g.e.
9. a.g.e.
10. a.g.e.
11. a.g.e.
12. a.g.e.
13. a.g.e.
14. a.g.e.
15. K.Fedin, "Sanatta Sosyalist Gerçekçilik", Yeni Dünya yay. çev. Seçkin Cilzoğlu.
16. H.Melville, "Billy Budd", Karacan yay. çev. Ahmet Seven.
17. a.g.e.
18. G.Thomson, "İnsanın Özü", Payel Yay. çev. Celal Üster.
19. A.Maurious, "Birleşik Amerika 1917-1960", Militan sayı 2/1975.

'GENÇ' ŞİİRİMİZ-CEPHESİ

Gökhan Cengizhan

1

Bir yazınsal yapıtın sunduğu *estetik yaşantı*; metnin yazınsallığına içseldir. Bir şairin konumlandığı *somut yaşantı*; metnin yazınsallığına dışsaldır. Öyleyse, şairin sunduğu estetik yaşantı ile şairin konumlandığı somut yaşantı *çelişiktir* diyoruz. Bu bir *eğilim* olarak belirmektedir, bugünkü (!) 'genç' şiirimiz - cephesinde.. Okurun, üretilmiş bir metin ile girdiği ilişki düzeyi; şairin sunduğu bir dünyadır. Ancak, bu estetik yaşantı paha biçilmez bir değer olarak yüceltilmektedir; öte yandan değer'in bir iletişim olduğu unutulmaktadır. Nasıl Yazar ile okur arasında belli bir toplumsal zeminde *iletişim* kurulmadıkça; değer namına ortada birşey yoktur ve olamaz. Çünkü *maddilik* elden kaçmıştır. Kendiliğindencl anlayış için, estetik yaşantı dolayısıyla şairin tinsel tözü ve özü şiirin hem çıkış hem varış noktalarıdır.

Oysa, estetik yaşantı ile yetinilemez! Şair ki (ille de 'genç') kendine "muhalif" ve "karşı" içerikler yüklemiştir ve yakıştırmıştır; yaşantı maddi pratikle doğrulanmadıkça bu böyledir. Şair'in sunduğu estetik yaşantı ile şairin konumlandığı somut yaşantı, mümkündür çelişik olabilirler; ancak maddi pratiği şairi sürekli sorgular ve yargılar; şair kendini oraya yerleştiriyor çünkü, dizelerin arasına koymuyor.. En azından böyle konuşmaktadır. Şair ki, 'özel' bir yaşantının taşıyıcısıdır; yaşantısı kendine özgüdür, ancak bu soyut bir öznenin değil, somut bir öznenin yaşantısıdır; bu bir hayat tarzıdır sınanabilir, sorgulanabilir, doğrulanabilir, vb. "Muhalif"liğin temsilcisi 'genç' şairin somut yaşantıya *aktif* katılımı; "müdahil"liğin de alanı içindedir ve orada "ajite" olabilir, olacaksa tabü!

'Genç' şair dünyaya gökten öyle düşmediğine, göre; elbette bu *dünyalıdır*. Doğru "karşı" tavır maddidir; çünkü bir düşünce (teori) perspektifinden konuşmaktadır, ona dayanmaktadır. Bu "karşı" tavır, toplumsal pratiklerin içinde mücadeleci yerini aldığı koşullarda ancak nesnel olarak 'söz' söyler ve eyler.

2

Şiir sorunsalları düzeyinde de *muhalefet*'in kaynağı, toplumsal pratiklerdir; başka bir şey değil.. idealizme 'münhasır.' bir anlayış "muhalif" söylemi; genel toplumsallığın ötesinde, şairin kendine vergi saymaktadır. Oysa, böyle bir muhaliflik (ki soyutlamadır düpedüz) *keyfidir* ve *yalıtıktır*. Bu olay, estetik yaşantı olarak şiirsel soyutlamanın, muhalif özne (!) tarafından, toplumsal süreçlerden *saflaştırılmasıdır*.

Bir şairin pratiği, dolayısıyla edindiği kimliği; salt şaire özgü değildir, bir *faaliyettir* ve bu faaliyet önemlidir. Bu maddi eylemliliğin somut yaşantı içinde netleşmesi ve belirginleşmesidir; şairin "muhalif" söylemi ve "karşı" tavrı.. 'Özel' bir yanılgının (düpedüz soyutlama demiştik) ürünü muhalifliğin; toplumsal muhalefetin bir *ifadesi* olmadığı açıktır, çünkü 'genç' şair bu muhalefet tabanının içinde yer almıyor (ne düşünsel ne varlıksal) belli ilişkilerin *taşıyıcısı* da olamıyor üstelik; "tanık", "gözlemci", efendim 'müşahit" falan olmak yeğlenmektedir. Bu varoluş ve işlev koşullarında 'genç' şair prototipi; ancak toplumsallığından sıyrılmış bir öznenin "tecelli" bulabilen muhalifliğini, *acması* bir ilkellikle üstelemektedir.

Oysa, bütün toplumsal pratiklerin olduğu gibi, şiir pratiğinin de asli kaynağı; dünyayı değiştirmeye ve dönüştürmeye eğilimli, buna soyunan toplumsal, etken ve *eyleyen* insan faaliyetidir. Bu söylediklerimizin altını ve ya üstünü, kalınca bir çizelim. Demek ki, 'genç' şair estetik yaşantının içselliğinden 'söz' yükseltmekle bir halt yemez; çünkü orası bir faaliyet alanı değildir, ortada bir maddilik yoktur ki, sorumluluk ve görev arayalım!

3

Genel toplumsallığın dışında konumlanan şairin yaşadığı psikanalitik ve psişik süreçler; şair tarafından estetik yaşantı düzeyine çıkarılmaktadır; şairin iç dramı metnin söylemine içselleşmektedir. Bu seçilmiş bir yaşantıdır; ama yaşanmamıştır! Somut yaşantı düpedüz maskelenmektedir; bu *romantik* muhaliflikte.. Şiir bir yana şair, somut yaşantıyı yaşamaktan "esef" duyacaktır çünkü o tinsel dünyasının alınyazısında yaşamaktadır. Bir şeylere lanetler okuyabilir, ama lanetlediği şeylerden kaçmak zorundadır, hele mücadeleci olmak "utanç" verecektir.

Bu içe dönük bir *kaçıştır*. Şairin somut yaşantısı ile metnin estetik yaşantısı arasında bir çelişiklik olabilir; ancak bu çelişki içseldir. Şair, kendisiyle etkileşmekte ve çelişmektedir; dışsal olamadığı ve toplumsallaşamadığı sürece, "kibirli" bir sorumsuzluktur bu.. şair bağımlıdır bizce, bu bağlanmanın bedeli toplumsal ve *politik* bir bağımlılıktır. Öncü olan şair değildir ne yazık, asıl olan hayattır. Yaşadığımız dönemsel ve konjektürel süreçlerde, bu bağımlılığın şaire yüklediği sorumluluk ve ciddiyettir; "karşı" olmak olarak duyurulan tavır farklılığı..

'Genç' şairin eleştirisiz kabullendiği, iktidar formasyonunun maddi yapıları; onun "safiyane" muhalifliğini 'yok hükmünde' sayacaktır ve kendi akliliğini onaylatacaktır; burada mucizevi bir "karşı" tavır koymak hayaldir! 'Genç' şair, girdiği iktidar ilişkilerinde *alternatif* ve *dönüştürücü* pratikler üretemedikçe kendini özgürleştirdiğini sandığı muhaliftiği, ancak hava cıva olmaktadır 'Genç' şair, başarıyla "diplomatik" bir gelişme göstermektedir. Ürettiği şiir, zaten hep "sempatik"tir!

Genç' şair, konumlandığı *verili* ve *örtük* iktidar ilişkilerini tanımlamaya ve sorgulamaya girişmiyor; tersine real pratiğini buna uyarlı kılıyor. Sistematik bir bütünlüğü, ilişkilerin içine yerleştirmeyi, önemsemiyor; daha doğrusu *seçerek* giriyor ilişkilere, buna göre konumluyor kendini.. Oysa, muhalifliğini "tahayyül" edebilmesi için bile; girdiği ilişkilere *yeni* içerikler kazandırması gerektiğini düşünemiyor. Hele "karşı" perspektifin somutlaşmasının; *sınıf tavırlı* ve *politik* bir hedef olduğunu ve hayata oynamak gerektiğini bilmiyor. Evet, bilmiyor! (1)

4

Okur, şairden neyi, nasıl *talep* etmektedir? Şair, seçik bir 'insanlık durumu' nosyonunu değil; insanlığın taleplerini ifade etmelidir. Bunun için, bizzat maddi pratiğiyle, bir *eyleyen* olarak insanlığa katılmalıdır. Şair, okurun verili konumunu dönüştürmeyi göze almışsa; somut yaşantısında bu dinamizmi üstlenmelidir bir; göndermelerinin karşılığını bulması için oradan beslenmelidir iki!

Şair olmak bir "beşeri zaaf", bir "ayıb" değil; bütünüyle bir *tercihtir*. Ve bu tercihi kullanmak; sorumluluk ve görev demektir. 'Genç' şair, gerekli bilinç dönüşümünü toplumsal pratikler içinde yaşamadan; iktidar formasyonu karşısında konumunu dönüştürebileceğini sanmaktadır; bu şaşkın bir *vehimdir*. Bunu başarmadıkça, 'genç' şair insanlığın taleplerini dile getiremez; somut yaşantıya aktif biçimde katılamaz; "karşı" söylemine eleştirel işlerlik kazandıramaz, vb. Gün gelir, *hayatı* yaşamaya koyuluruz ve hayatın *içinden* konuşuruz. Amin!

1) 'Genç' şair, estetik yaşantısında kendini "fütursuzca" okura fişlemektedir; ama somut yaşantısında konumunu dönüştürmeye "pervasızca" yanaşmıyor, mücadeleci hiç olamıyor, hele "müdahil"liğin çok çok uzağında..

SEMANTİK TUTARLIK

Veysel Öngören

"SEMANTİK, BİLİNDİĞİ GİBİ, BİR DİL BİRİMİNİN DİL DIŞI İLE KURDUĞU İLİŞKİNİN ADIDIR. BU İLİŞKİ YAZANIN DA OKUYANIN DA PSİŞİK DÜNYASI İLE SINIRLANIRSA, TANIM VE BETİMDEN DIŞARI ÇIKILAMAZ"

"BÜTÜNÜN GÖREVİ İZLEKLERİN KENDİ SEMANTİLERİNİ ARAYACAKLARI OLGUSAL ALANLA BİZİM ARAMIZDAKİ İLİŞKİYİ KURMAKTIR İLETİŞİM BUDUR. GENÇ ŞİİR BUNU ÇÖZMEKTEDİR."

Bugün yazılan şiirde, şiirin şairi şiirin öznesi ile ilişki içine girebilmektedir. Bu bizi belli bir tarihsel çerçeveye gönderiyor. Bunun olabilmesi içinse, şairin birey olarak ülke yaşamında, kendisi için bir süreklilik arıyor olması gerekir. Ufkunu belli bir hayat tarzı sınırı ile kapatmamış olmalıdır. Bunun sonucu, ülke insanının ve ülke hayatının yaşanmasıdır. Burda, sanat "bir azınlık tarafından bir azınlık için yapılıyor olmaktan" çıkar (15).

Bugünün şiirinde bir öyküleme görülmüştür. Öyküleme derken, hikaye anlatmayı değil, semantik bir kurguyu, bir binalamayı anlıyorum. Bu öyküleme, şairin bu dünyada yürümesinden gelen bütünselliğin yazınsal karşılığı oluyor. Nitekim Veysel Çolak'la Tahir Abacı'nın son çalışmalarında ve M. Altıok, A. Bulut, Hüseyin Atabaş, Murtaza Vural, Ahmet Ada, Ömer Ateş, Akif Kurtuluş'ta bu, belirlenmiş bir tarih çerçevesi biçiminde bir imaj kaynağı olarak ortaya çıkıyor. Ahmet Telli iki durumu da kullanmaktadır. Her iki biçimde de semantik tutarlığa çıkılabiliyor. Bu tutarlık, yukarda söylendiği gibi şiir'n kendi içindeki göndermeleri ile, şiirin gönderdiği kendi dışı arasındaki uygunluktur. Şairin şiirleri bir araya geldiği zaman, sadece biçem ve duyarlığa dayalı olmıyan; hayat güdümünü ve düşünüyü de içeren bir bütünlüğü veriyor. Bu açıkça, bir dünya görüşü sorunudur ve bu şiirin estetik kaygılarını A.Kadir'in kuşağına bağlıyor. Şiir somut görü'yü de bir çıkış noktası yaptığı içindir ki, böyle bir estetik kaygıyla donanınca semantik tutarlığa çıkıyor. Çünkü bu şiir, kendini önceliyen A.Kadir kuşağında olmıyan bir şeye, toplumsal içerik analizine ve birey sorununun çözümüne kendini bağlıyabilmiştir.

Edebiyatın genelini şimdilerde bulandıran bir olgu, birey hakkında öne sürülen kimi savlardan geliyor. Toplumumuzda bireyleşmenin yeterli olmadığı gibi bir sav. Bu sav, büyük sanayi toplumu öncesinden sarkan bir kalıntının, buyruklarla kentlerin kurulduğu ve buyruklarla kentlerin ortadan kaldırıldığı tarih öncesinden bir esintinin işidir. Sanayileşmemiş olmamız nedeni ile toplumsal yaşamın kişilikleşmediği savı da böyledir. Oysa, 1982'de Kapitalist evrensel alt yapı, hiç bir topluma böyle bir ayrıcalık tanımıyor. ATÜT eğilimi de böyle bir ayrıcalık ummaktan doğmuştu. Dünya, Milâd öncesinde bütünleşme temellerini atmıştır, yüksek uygarlıklar bunun işlevidir ve şimdi, tek biçim *işlik* esasında, yetkinleştirmiştir. Parça bütün ilişkisine getirilmiş klasik kuramlar bu durumu açıklıyamaz. Oysa durum şu: Parça bütünün tüm özelliklerini taşımakla yükümlü değildir ama, bütünün yasası parçada işler. Bu Aguste Comte sosyolojisinde bile vardır. Spencer'de daha biçimlidir. "İşlevi olmayan örgen düşer" kuralı da bilinmektedir ve işlevler de yeni orgenler doğurur. İletişim araçlarının ve iletişim kuramlarının bağlayıcılığının bu denli göklere çıkarıldığı Türkiye'de, evrensel alt yapının: Ulaşımın, para dolaşımının ve pazarın bağlayıcılığın; getirilip sanayinin yerel özgüllüğüne indirgenerek gözardı edilmesi ilginçtir. Dünyanın iktisadca ve siyasaca gelgitinin bizim üzerimizdeki bağlayıcı ilgisinin, sadece bir siyasal silah yapılması ama bunun hayatsal bütünlükteki işlevinin gözardı edilmesi anlaşılır şey değildir.

Birey konusundaki yanılgı, bireyi bağımsız, kendinden bir olgu gösterebilme tutkusundan geliyor. Oysa birey, oluşmuş bir genelin kişileşmesinden doğmaktadır. Ve bu oluşmuş içerik her insantekinin öznelliğinde farklılaşmaya uğruyor ama aynı toplumsal maddilikte temelleniyor. Hareket dediğimiz şey burada anlamlıdır. Demek ki birey için, hangi toplumsallığın, başka deyimle nasıl bir hareket tarzının farklılaşmış biçimi olduğu önemlidir. Ve her türlü toplumsallaşma, temel toplumsallaşmaya geri gider. Bu yüzden birey terimi, kendi başına bir şey ifade etmez.

Durulmuş her hangi bir noktadan bakarak, somut görüden kotarılmış edanın evrenselliğinde, insan sürekliliğine gönderme yapılabilir. Yeter ki somut görü, şairin de içinde olduğu bireyler bütününün hareket tabanını içersin. Bu ise, ister istemez gerçekliğe gönderecektir. Aksi halde eda, Tahir Abacı'nın soy yenilikçi şiir dediği biçimde olduğu gibi, yalıtılmış bir genellemeden başka bağlaşık bulamaz. Birey kavramının ayağını yerden kesmek istiyenleri'n yöneldiği de bu sonucu elde tutmaktır.

Günümüz şairi, şiirleri ile bir semantik tutarlık oluşturmaktadır. Ama bu semantik çeşitli izleklerin aritmetik bir toplamı ya da çeşitli izlekleri kapsıyan bir küme olmuyor. İzlek, yazınımızda *tem* karşılığı kullanılmaktadır. Ama izlek denince, bir içerik mi amaçlandığı yoksa analitik bir birim mi amaçlandığı konuşulmamaktadır. Daha da ileri bir şey olarak, analitik birimlerin içerikli mi içeriksiz mi alındığı dahi konuşulmamaktadır. Bu iki nokta açıklığa kavuşturulmadan bu izlek sözü, metodoloji alanından edebiyata fırlatılmış bulanık ve aykırı bir taşa benzemektedir.

Nitekim armutla elmanın toplanamıyacağının ileri sürüldüğü de oluyor. Bununla semantik bir tutarlığın gerekli olduğu söylenmek isteniyor. Birtürdenliğe dayalı bir bütünsellik, yok olanı ifade eder, var olanı değil. Gene de bu önesürüşü önemsemek gerekiyor. Çünkü, şiirde bir nitel taban kurulmalı ve şiirin imaj grupları bu belirlenmiş tabana bağlanabilmelidir gibi, haklı bir istek ifade edilmek isteniyor. Bu istek haklıdır ama bağlama biçimi nasıl olacak. Armutla elma toplanabilir. Bu bize, bir *küme verir*. Şimdiki matematik bununla ilgileniyor. Burada artık elma ya da armutun işlevi değil, oluşmuş bütünün işlevi önemlidir. Ama böyle olunca da artık, armud ya da elma içeriksel bir önem taşımıyorlar. Elimizdeki kümeyi çözümleyen birer izlek ve analitik birer birimdirler. İzlek, analitik bir olgudur ve analitik birimler içerik vermezler. Zaten matematik de bundan sonrası ile ilgilenmez. Ne kadar kötüye kullanılmak istense de sentaktik yapıların kaydırılması yolu ile içeriğin bulandırılmasına karşı matematik daima savaşım vermektedir.

Ama biz şair olarak, matematiğın dışına çıkarak, izleklerin bizi uyardığı bu bütünün bir semantiğe sahip olabilme yolunu aramalıyız. Bunu izlekler doğrudan veremez. İzlekler bizi bütüne uyarır. Bütün bizi nereye uyaracak: Bütün bizi bizi nereye uyarıyorsa, izlekler de, ancak orada birer içeriğe dönüşebilirler. İşte armutla elma toplanamaz diyen görüş, bütünün bizi kendinden başka bir yere uyaramıyacağını öne süren ve izleklerin hiç bir durumda bütün dışı bir anlama dönüşemiyeceğini savlayan görüştür. Bu şu demektir: Şiirdeki imajlarve imaj gurupları, şiirin nitel tabanına bizi gönderirler ve orada işlevleri biter. Nitel tabanın bizi gönderdiği her hangi bir yerde izleklere geri dönemeyiz. Onların olgusal ilişkilerini araştıramayız. Bu görüşe göre nitel taban zaten izleklere anlamını vermektedir. Açıktır ki bu durum, izlekler tamamen dilsel almaktadır. Bütün bizi uyarır uyarınaz, bizim izleklere geri dönmemiz kaçınılmaz olduğu için, artık izlekler olgusal ilişkilerini gene şiir nitel tabanında arıyacaklardır. Eğer bu nitel taban, şiir dışına kapalı ise, o zaman izlekler kaçınılmaz olarak psişik süreçlere bizi aktaracaklardır. Bu şudur: Şiirin kendi içindeki olgusal süreklilik ile şairin ya da okuyanın dışındaki olgusal süreklilik birbirinden koparılmıştır. Baştanberi semantik tutarsızlık dediğimiz şey işte budur. Ve böyle bir durum varsa, dikkat edilirse görülür, bu durum ne yazık ki şiir'n içeriksel tutarlılığını parçalamaktadır. O zaman ne yapılıyor: Dilsel kimi içerikler, şiirin nitel tabanı için yatak olarak seçiliyor. O halde başta da dil var sonda da dil var.

Ayrım da burdadır. Böyle olmuşsa şu pratiğe düşülmesi kaçınılmazdır: İzlekler aslında, dilsel kimlikler olarak içerikli alınmışlardır ve şiir'n nitel tabanı bir apriori katında bunlara ait kılınmıştır. Bu, izlekler ve nitel taban arasında kurulmuş bir "Veli kasap, Kasap Veli" meselesidir. Ve izleklerinde biribirine indirgenmesinden kurtulunamaz. Toplama işlemi için öne sürülen öğelerin birtürdenliği koşulu, bu örtüşmeyi sağlamak içindir. Burada sanatsal her şey var ama, *bütün* bir şey söylemiyor. Sentetiğe yetenekli değil. Biçimçi sanat terimini her zaman yadırgamışımdır, hemen hemen hiç kullanmamışımdır. Bu terimin bu anlama geldiğinde yeni ayıldım.

Oysa söz konusu olan şey, toplam ya da küme oluşturmak değil. Bunlar matematik birimlerdir. Söz konusu şey, gerçekil süreçleri, fenomen düzeyine dönüştürerek (yani

dile), bir olgusal sürecin yazınsal ifadesini elde etmektir.

Mesele burda. Bu ifadenin bütünlüğü elde edildiği zaman, bu yazınsal bütün, kendi anlamını kendi veremez. Bunu bütün içindeki izlekler de sağlıyamazlar. Çünkü izlekler birer analitik birimdirler. Ancak ve ancak, bütün bizi amaçlanan olgusal sürece gönderebiliyorsa, bütünün bu uyarısında işlevlenen izlekler bize, imaj ve imaj guruplarının şiir dışı ilişkilerini sağlar. Bu sağlamanın şiir bütününden geçmesi'nin zorunlu oluşu, şiir bütününün dilsel kimliğini egemen kılmaz. Tam tersine onu eler. Semantik, bilindiği gibi, bir dil biriminin dil dışı ile kurduğu ilişkinin adıdır. Bu ilişki yazanın da okuyanın da psişik dünyası ile sınırlanırsa, tanım ve betimden dışarı çıkılamaz. Yapılan ya bir tanım ya da bir betim olur. Ancak birey dışı işe katılırsa sorun çözülebilir. Tanım ve betim her zaman gereklidir ama, bunlar aşılarak sürecin hareketliliğine ulaşılabilir.

Bir nokta daha var. Bu ulaşma için izlekler gereklidir. Ve izlek, sanat için, tartışmasız olarak her şeyden önce *birey*'dir. Sanat bireyin dili ile insanı konuşturur ve konuşur. Ama bunun için *tekil*'den kurtulmuş olmak gerekir. Tekil, yalnızca *istem*'i ifade eder. Birey'in tikel yapısı farkedilmiş olmalıdır. Tikel, daima geneli içerir. Yaşanır, gerçekil evrensellik öznesi budur. Yaşanır evrenselliğin tümel'le ilgisi yoktur. Ve içeriksel bir düzeyde, genel adına öne sürülen *tümel* bir vehimdir. Birey'in tekil yapısının kapsadığı ve kapsandığı bütünler bize insan ilişkilerinin ve gerçekliğin yapısını vermeye yeter ve başka türlü zaten elde edilemez. Burada bütün, gene tümel değil, *biraradalığın* verdiği yapıdır. Kimi yazarlara kümeyi çağrıştıran bu biraradalıktır. Ama bu biraradalığındüzen bağı olgusaldır: bu önemlidir. Yapısalcıların hastalığı, *yapı* deyince ille de tümel'i getirip, bir torba gibi ağzını açıp, olup biteni içine doldurmalarıdır. Sonra da bunu sırtlarına vurup yürüyorlar. Oysa matematiğin ya da mantığın dışında tümel yoktur. Nicelikle nitelik arasındaki karşılıklı dönüşümler kadar, sentetikle analitik arasındaki karşılıklı dönüşümler yerine, analitiği sentetiğe (septisizm hastaları) ya da sentetiği analitiğe (doğmatikler) indirgiyenler, daima insanlığa pahalıya mal olmuştur. Yapısalcıları ürküten, budönüşümler için, bir *üçüncü'nün* mutlaka gerekli olduğudur. Bu da onların yapı fiction'unu yıkıyor.

Gözardı edilmek istenen şey, nicelik nitelik, analitik sentetik arasındaki karşılıklı dönüşümlerin eşzamanlı olmayıp, son çözümde ilerliyen bir harekete, bu tarz süreçlere dayalı oluşudur. Eşzamanlılık her şeyi çözebilirdi eğer eşzamanlılıklar arasında bir eşzamanlılık olsaydı. Yapısalcıların yapı anlayışı bu noktada çöker. Onlar, dönüşenin, dönüşülen tarafından ortadan kaldırılışını gözden saklamak istiyorlar. Yapısalcı böylece, mutlaklaştırılmış tarihi bir kesit alabileceğini sanıyor. Pragmatism gibi bu da teknolojiden başka bir şey değildir.

Yazınsal bütün, kendinden bir anlam veremez. İzleklerin bizi uyardığı şiir dışı bir içeriksel alan yoksa, semantik de yoktur. İzlekler, kendinden içerikli alınmışsa, bu semantik olmaz, dilin bir buyurusu olur. İşin doğrusu şudur ki, bütünün görevi, izleklerin kendi semantiklerini arıyacakları olgusal alanla bizim aramızdaki ilişkiyi kurmaktır. İletişim budur. Genç şiir bunu çözmektedir. İzlek, bütün ve olgu arasındaki ilişkiyi sağlıklı kılma yolundadır. Nitekim Hüseyin Ferhad'ın "Deniz Çobanları" adlı kitabında *göçebe* kavramı, böyle bir izlek, analitik birimdir. Şiirin nitel tabanının, bu dünyada aradığı anlamı durmagit uyarmakta ve kendisi de son sonu bu iletişim gerçekleşmesinin tamamlanmasında, adım adım, bizzat şiirden gelen bütünlüğün alımında içeriksel kimliğini bulmaktadır. Böyle olmasaydı şair, hem insanoğlunun duygularını ve düşüncelerini vermekte bu kadar serbest hem de olup bitenlerin, iskân'ın dünyanın gidişinde aldığı gerçekil yönü çizmede bu kadar isabetli olmazdı. Şiiri bir dil olarak kurmanın anlamı budur.

Bu neyi kırıyor: matematik idealizmi. İmajları ve imaj guruplarını bir küme olarak toplamakla yetinen savlar var. Oluşan kümeyi bir temel izleğe bağlıyorlar ve bir izlek şiiri yazıyorlar. Ama bu anlamını gene kendinden almaktadır. Yani son çözümde, şairin salt öznelliğinden. Bu öznelliğe dünya görüşü ya da yorum diyorlar. Diyorlar ama, izlekler bizi şairin dışında uyarma düzeyine ulaşamıyor: apriori. Bütün bizi, kendine uyarıyor. Böylece matematik anlamın dışına çıkılmamış oluyor ve bu bir semantik olarak da sunuluyor. Pratikte şairin dışına çıkılmıyor demektir. Şair bizde kendi gerçekleşmesini arıyor. Tasalluta bak. Bu ise, dünya üzerinde düşünmek istemiyenleri son derece hoşnut ediyor: "size nasıl geliyorsa öyledir": Pirandello.

Genç şiir, bizi nereye gönderdiğini bilmekte ve gönderdiği yerin açık uyarıcılarını taşımayı önemsemektedir. Zaten bu şiire karşı çıkanların ya da onu aykırı yerlere çekmiye çalışanların istediği şey, bu göndermeleri gözden uzaklaştırmaktır. Dünyayı olduğu biçimi ile sevmiyorlarda ondan. Yoksa bu şiirin iyi bir şiir olduğunu onlar da biliyorlar. Bu yüzden şiir birimleri ile tartışmıyorlar. Aslında yaptıkları bir öniçerik tartışmasıdır. Demek ki bu bir dünya görüşü tartışması oluyor ve bunu da açıkça adlandırmıyorlar.

Tuz ve ter. Dok işçileri. Kıyıda bir tekne,/ibrişimle bağlı unuttuğumuz kaval sesine// Bir parça bulut. Yakamoz. Türkmen çadırları,/ve soynunu kabuğuna çekmiş sutosbağaları/Tek ayak üstünde leylekler. Bir kartal./Zeytin ağaçları, üç beş kavak, bir pırnal,/İncir satıyor bir ermeni çocuk haç çıkarıyor boynundan.Bir kadının elindetokaç/çul tokaçlıyor çeşme başında. Bir kürt/kenger ve tütün çiğniyor; yüreği küt/küt atıyor. Şaşırarak bakıyor Amanos Dağlarına, /Kahveci dalgın ve kulağı kirişte. Plak./Öksürme. Ve usuldan kanıyor bir bozlak.

Şiirdeki insanların dünyasının duyuruluşu, her hangi bir yerde, her hangi insanın dünyasına nüfuz ettirebilecek bir tad düzeyindedir. Edanın bu evrenselliği, bitimli alınmış semantikten, çok iyi kotarılmıştır. Ama bunun için, yaşanırda karşılığı olabilecek imajları bir nitel tabana koşacak bir teknik gerekir. Şiirin kendi dışıyla ve birey dışıyla ilişkisini kurabilecek bir teknik,

Bir çiçek düşün şöyle, bir kır çiçeği;/deniz mercanı kokan bir gizle/açmamış mı taçyapraklarını/az mavimtrak/bir atçobanı koşarak geliyor-koşarak/binlerce çiçekten hiçbirine takılmayıp/alıyor onu./alıyor onu ve oturuyor bir taşın üzerine/tek tek koparıyor taçyapraklarını-evet,/tek tekkoparıyor taçyapraklarını-evet,/tek tek koparıyor taçyapraklarını/ve diyor ki:/-Sultan beni seviyor, sevmiyor./Sultan beni seviyor, sevmiyor./Sultan beni seviyor, sevmiyor./Sultan beni seviyor /.... Haydi sen ol da kızma bakalım, /bağıra bağıra ağlama!

Görüldüğü gibi içlem yalnız bırakılmamış, ait olduğu kaplam çerçevesi çizilmiştir. Şiir elbette kullanılan elfazın anlamını, yazıya geçmiyen bir anlama dönüştürmektir. Duyurmak budur. Ama neyi neye dönüştürmek: gel de ağlama.

Ya da,

"Mayın tarlalarını aşıp geldiler,/ başlarını dayadılar penceremizin demirine./Uzun tüfekleri vardı.Mermiler/taşıyordu omuzlarından. Atları yoktu,/çimen yaprakları yapışmıştı yüzlerine;/yolcuydular. İşleri varmış görülecek./Gözlerinde mor halkalar soluktu/renkleri biraz. "Tarih biziz" dediler,/"Zamanı bıçakla kazımak gerek.."/Biliyorduk bunları Su ve ekmek/koyduk çantalarına, birer tulum/ayran. Uğurladık şafağa doğru../Gittikleri yolda duruyor hâlâ, duru/bir gök ve ezilmis bir avuç kum."

Demek ki genç şiirin oluşturduğu semantik, şairinin de içinde yer aldığı gerçekil dünyanın kavranışıyla düşmeyi yeğlemektedir. Böyle bir hesaplaşmayı göze alan bir estetiği öngörmektedir. Şair adam, kendisini insanın faaliyet birliği içinde algılamazsa, bunu göze alamaz. Hüseyin Ferhad böyle bir yerde durmamış olsaydı, yaşamda ilişki içine girdiği bireylerin yaşama koşullarını ve biçimini, bu yaşamın ve geçtiği yerlerin izleklerini, hem o yaşamanın kendisine gönderen hem de, spekülasyonlara düşmeksizin, insanoğlu faaliyetinin evrensel olanaklarına uyaran imajlara dönüştüremezdi.

Bu sentetik başarı nedeni ile günümüz şiirinin şairlerinin yazdıklarında bir dünya kavrayışını oluşturan süreklilik ve bunun bağladığı bir semantik tutarlılık vardır.

Albert Camus, çağımız insanı için "gazete okudu ve uyudu" gibi bir şey söylemişti. İnsan faaliyeti bundan daha büyük bir ilgisizlik içinde dışlanmamıştır. Kuşkusuz Camus, dürüst bir yazar olduğu için bir tarz eğilimleri de dürüst ifade etmiştir. İyi ki çağımız insanını başka türlü görenler de var:

"...sarı defter sayfaları şiirle doluydu. Arada bir-iki gül kurusu, bir kelebek kanadı, dört beş siyasal bildiri, ince-narin bir kızın fotografı..." Bu sözler Ali Cengizkan'ınındır. Gerçekil insanın anlatımından kaçanlar, insandaki bu hareket durumunu sevmiyorlar. Gerçekil insanda bir kuruluk vehmedip, bu vehimde bir tehlike buluyorlar ve gerçekil insandan kaçıyorlar. Zihinde süslenmiş bir insana alışkanlıktandır. Ne var ki çağımız insanı zihinsel süslemelere hiç hiç yatkın değil ve bu estetiği bunalıma tepiyor. Bu estetik daha baştan yazarlık yeteneği dediğimiz şeye güvensizlik gösteriyor. Daha baştan, söylenecek şeyde sanatsal bir renk arıyorlar. Oysa canlılık, zenginlik gerçekil insandadır. "Bir çocuk/isterdi ki kar yağınca aşsın dizlerini,/Kardan adam yaptı da karlı adamı görmedi". Demek ki gerçekil adamı anlatmak onun yabancılaşmasını anlatmaya hiç de engel değil. Ama bu onun imgelemindeki güzellik uçlarını anlatmaya da engel değil: "Bir çocuk/Ayı gecelerin güneşi olarak bilirdi,/Coğrafya dersinde bile düşüncesi değişmedi."

Bu insanın özellikleri de verilebilir:

"Ne bitkilere kapanmam, biraz açılmam için/Ne, güzel bir kızın yüzüme eklediği/(Güzel insanlar boşluğa bir şeyler ekler)./ Ne de gövde demi doldurmak için boşalttığım şişeler//Ne bana atılan kurşunun namluda bıraktığı yer..."

"Seversen taşralı bir kızı seveceksin/Yüzyıllardan beri içinde taşıdığın/Şimdi tek başına büyük kentte okuyan/Sabahçı kahvesinde bir sabah bıçağı/Gözleri saplanacak ihanetler arıyan./Seversen taşralı bir kızı seveceksin/Halkın kızı olduğunu kanıtlıyacak."

"Yaşam var mı, diyor baba, bütün bunlardan sonra/Ölüm nedir, diye soruyor anne, oğlunu götürenlere/Ölüm kimdir, diye soruyorlar çocuğu götürenlere/ /Çünkü oğlanın silinmiyen sözleri herkesi şaşırtıyor."

"Sağlık suyu olsun, herşey senin için/Bir fincan kahve, bir bardak soğuk suyla/Çünkü biz vardık ve bizden de önce/Kurtarılacak bir sen vardın elimizde".

"Umutsuz anların duyumsanmasıysa hüzün/Şiir hep böyle anlarda söylenmelidir, /İş olmaz, gün tutmaz, ertelenirse çözüm/Şiir yürekte patlayıp, göğsü delmelidir."

26 yaşında ölmüş bir çocuğun bıraktıkları olarak bize verilen bu duygulanım ve düsünüler, bu çocuk; Mehmet, Hüssam, Cafer kim olursa olsun, yalnız tikel'in taşıyabileceği yaşanırlıkla sıkı sıkıya donatılmıştır. Böyle olduğu içindir ki tarihsel bir çerçeve, "Çocuk Ömrümüz"ün (17) zengin imaj kaynağıdır. Bu çocuğun öznelliği, bizim öznelliğimizden önce toplumsal varlığımıza dönüktür ve oradan öznelliğimize yol aramaktadır. Bu dönüklük dikkatimizi doğrudan çocuğun toplumun varlığı üzerinde toplamaktadır. Diyalektik ilişki dediğimiz bu gibi şeylerdir. Bu nedenledir ki "Çocuk Ömrümüz" kendisine bir tarih çerçevesi kurabilmektedir. Tarihin oluşturduğu insanıl birimler anlatıya içertilebildiği için de evrenseldir.

Aşk, ölüm, acı, sevinç, özlem gibi birimler hayatsal süreç içinde canlılık kazanmışlardır. Burada nitel taban karşımıza çıkmaktadır. Bu, birimler herkes tarafından ustaca da kullanılabilir ama şair olarak bizi kurtaran, kullandığımız izlekler değil, bu izleklerin bizim elimizde nasıl bir yaşamanın duyarlığında algılanır olguları uyardığıdır (18). Gerçekil bir düzeydeysek, Çocuk Ömrümüz'de olduğu gibi, analitik birimler yeri geldiği an sentetik doğuşlara giden yolu açacaktır. Yukardaki insanıl birimler, yorula yoğrula kendi başlarına bir anlam taşımıyacak hale gelmişlerdir ve yaşamaya geçmek için harekete gereksinimleri vardır. Cengizkan, bunu onlara verebilmektedir.

Bu şiirlerde *öyküleme* bir çırpıda çözülmüştür. Ölmüş bir çocuğun "sarı defter"inde sunulan şiirler gibi bir söz, bir uyarıcı olarak, bizi, bir yaşama öyküsüne ya da bir yaşamaya göndériyor. Ama ilginçtir şiirlerde, yalnız imajlarla karşı karşıyayız. Kaynağı, uyarıldığımız yaşamadır. İmajların oluşturduğu nitel taban gerçekten bir *yaşam*'dır. Göndermenin çerçevesine işaret etmek şaire yetmiştir. Bundan sonra imajlar özgür ve cesur, biribirlerine yaptıkları göndermeleri hep bu *yaşam*'da biriktirmiye bizi yönlendirmektedir. Bir içleme değil. Her imaj uyarımı, bir örgüyü geliştiren yeni bir *içlem*'dir. Bu örgü hem bir şiirsel semantik olarak hem de bu semantiğin bizi götürdüğü dünya olarak bizim yaşanırlığımızın ifade biçimlerinden biri olabilmektedir. Böylece, semantik tutarlılık sağlanıyor. Ferhad'ta olduğu gibi, yaşanırlık imaj kaynağı olarak gelişmekte ama kendi niteliksel özelliğini de korumaktadır. Bu kaynak, zihinsel etkinliğin işlemek için gereksindiği maddiliği ona vermekle kalmamakta, aynı zamanda, bu etkinliğin kendi payına isteklendiği hareketi de ona sağlıyabilmektedir. Güncel, olabilmek, herhalde budur.

Her iki şairde de ilginç bir şey var. Şiir için, bilinen bir mısra düzeni, bir kalıp kullanılmışsa mazmun parçalanmıştır: İçerik, kendi çağının tarihselliğine titizdir. Şiir, mazmun'un içeriğini de dilini de parçalamıştır. Belli bir kalıp söz konusu değilse, şiir yapısı çalaksa, imajlar dilsel anlamlarını rahat tutmakta, yaymakta, mazmunların yararında sakınca görmemektedir. Bu gerçekil mizansenleri'n dile dönüştürülmesinin bir biçimidir.

Nitekim Hüseyin Yurttaş, *kamera*'yı bir imaja dönüştürerek, şiirin dış ilişkileri için bir çerçeve ögesi yapmaktadır. Sanayi Çarşısı, tarihin öznesini konuşuyor. Buna *mevcud tarihsel tikel*'in evrensel boyutlarının araştırılması da diyebiliriz. Kuşkusuz bunun araştırılacağı tek yer insanın faaliyet alanı'dır. Yurttaş da öyle yapmıştır. Ve o da öyküleme'yi bir çırpıda çözüp, gönderme'nin çerçevesine bizi uyarmıştır. Cengizkan'ın birey'den kalkarak verdiği toplumsallığı, Yurttaş sınıf'tan kalkarak vermektedir. Gene *tikel*, temeldedir. *Bilinmelidir ki her durumda, kaçınılmaz olarak, tikelin dili bireyin dilidir.* Birey olgusunu *tekil*'e indirgeyenler, tarihin yarattığı parçalılıkları, önce de, sınıf olgusunu ustaca gözardı etmek istememektedirler. *Tikel yoksa olgu da yoktur ve OLGU VAR.* İnsan tekinin de, sınıfın da birey olarak seçilebilmesi bir tek şeyi haber verir: Gerçekliğin tutarlığı. Bugün buraya varılmış olması, şiirin anlatım olanaklarını zenginleştirmiş ve şiir dilinin boyutlarını çoğaltmıştır.

İnsan duyar gibi oluyor. Birileri diyorlar ki "Peki ama, şiirin roman ve sinemaya bu gereksinimi niye?". Ve özellikle böyleleri, bir roman ya da film için şiirsel bir dil" ya da "şiirsel bir akış" deyimini kullanmayı pek severler. Her iki durumda da, yani şiire itiraz ederken ve şiiri kullanırken de, şiirden ne istedikleri sorulabilir. Niye kimileri şiire durmadan sığınmakta ve öte yandan şiirin olanaklarınıgenişletilmesinden korkmaktadırlar: Roman ve sinemayı kavrıyamadıkları için.

Cengizkan'ın yaptığı romana, Yurttaş'ın yaptığı sinemaya sığınmak olmadığı gibi Ferhad'ın yaptığı da" hikaye anlatmıya" sığınmak değildir. Hikâye anlatmak, neden sonuç ilişkilerini kurgu öğesi yapmaktır. Bunu roman yapar. Şiir bunu yapmaz. Nitekim Ferhad'da bunu yapmıyor. Bu şairlerde söz konusu olan *öyküleme*'dir ve her sanat öyküleme'yi kullanır. *Öyküleme*, yapıt dışında kotarılmış neden sonuç ilişkilerinin verilerini, yapıt kurgusunun denetimine verebilmektedir. Burada, sağlıklarını korumaktır. Bu ilişkilerin yapıta girmeleri bile gerekmiyebilir. Girmeleri gerekiyorsa, kurgu öğesi değildirler. Her sanat kurgu'yu kendi olanakları ile çıkar. Şiirin kurgu birimi imaj'dır. Bu şairler de bunu kullanmışlardır.

Öyküleme, yazınsal bütünsellik tasarımının ve aynı zamanda dünyayı bütüncül kavrayışın dile çıkarılmasının vazgeçilmez, teknik ögesi'dir.

Öykü diye olay kurmaya derler. Kimse kendinden olay kuramaz. Dolayısıyla gerçekil *olgu*'yu varedemez. Olgular, olayların kesişmelerinden kalan kararlılıklardır ve ancak gerçeklikte varolurlar. Sanat'ta, bunlar öyküleniriler. Her sanat, kendine uygun öyküleme biçimi ile bunları canlandırır. Önemli olan yazınsal olguyu kararlıyabilmektir. Yazınsal süreçlerin kesişmelerinden kararlılıklar, maddilikler elde edebilmektir. Roman ve hikaye, doğrudan doğruya *olgu* elde etmiye başvurur. Sinema *görüntü*'ye başvurur. Kurgu öğeleri bunlardır. Nasıl ki, tiyatro da, doğrudan *davranış*'a baş vurur. O halde diyelim ki romanın dili olgu, sinemanın dili görüntü, tiyatronun dili davranış'tır. Ama herbiri de gene, olgu'yu, görüntü'yü, davranış'ı kullanırlar. Oysa şilrin dili *içlem*'dir. Öyküleme, her sanatta vardır ve roman olguyla, sinema görüntüyle, tiyatro davranışla, şiir içlemle, bunu yapar.

Dahası: Roman olguyla *edim*'e ulaşır. Sinema görüntü'yle. Tiyatro davranış'la. Can alıcı nokta: Olgusal, görüntüsel, davranışsal her türlü dilsel biçim bir işlemi de taşır ve bizi bir edim'e çıkarır. Ama şiir, olguya, görüntüye, davranışa gereksinmeden, doğrudan doğruya içlem'le *edim*'e ulaşır. Arınmış imaj, bu içlem'dir. *Tek dolaysız edim dili şiirdir.* Mesele şudur: Aslolan *edim*'dir.

Mesele şudur da: *Öyküleme bir edim bütünselliğidir. Kısa ve uzun çevrimleriyle, hareketi doğrudan içerir.* Şiir, doğrudan doğruya edime ulaştığı için, bu bütünsellik ve hareketle kendi arasında ıner hangi bir şeye gereksinmez, tersine burada durup, buradan bakarak olguyu, görüntüyü, davranışı elde eder. Şiir bu olanağın sahibidir ve yüzyıllardır o yana bu yana çekilmesinin ve şimdi de kendi olanağına sahip çıkınca ortalığın şaşırıp kalmasının nedeni budur. Şiire, ancak biz Ortadoğulu'lar sahiplik edebilirdik. Çünkü Ortadoğu'da şiirin seçikleştirilip bağımsızlaştırılması, her hangi bir yerdekinden çok daha eskidir.

Şiirin yalın bir içlem olduğu açıktır. Ve işte asıl bu yüzden şiirin kendi dışı ile ilişkisi, şiir için bir ölüm kalım meselesidir. İçlem dili ilginç bir dildir; kaplamını arar: "kalbi delik bir çocuk gibi ölümsüyor gece/kirli duvarlara leke leke hüzün/yağmur çok eskiden akmış gözyaşlarımız gibi tanıdık/çekingen çekingen sokuluyor kapı önünde/soluk benziyle". Ya da "yarası olursa kuşlar azadlardı kuşçudan/öksüriir gibi konuşurdu/yağmurda gibi kısardı gözlerini/yüzleri güleç çocuklara bayılırdı/kaldırımları severdi/ve çamaşırların uçuştuğu balkonları/süslüdür diye insan sesleriyle". -Sanayi Çarşısı-

Bu içlem örgüsü, elbette kendi kaplamını arıyacaktır: "iyi bak gazetedeki resmine/tanırsın canım,/pusuya düşürüp vunnuşlar bir gece".

devam: "her biri birer istiridyedir/incileri kederden/ki bütün acımasızlığıyla yaşamak/sunulur öksüzlüğün çıraklarına". Şiir dış gerçeklikle bağını arıyacaktır: "sen/körük başın geçtin on üçünde/tavlandın on dördünde/çelikleştin on beşinde/artık yazabilirsin demirin kızgın göğsüne/harcanan günlerin hıncını.

Sanat kendi sigasını kendi içinde taşımalıdır.

devam: "anlıyorum inceden esen tanyerinin dilin gözlerim yere çakılıyor ikide bir/neyi yitirdim, hangi arıntıdayım/usul usul siliniyor kentin ışıkları/terler düşecek birazdan yine, taptaze terler/göğün iyice berraklaşan tuvaline". "kanlı kuruntular geçerse de içimizden/yankısından duvarlar yıkılırsa da öfkemizin/kirli bir geçmişe dönüşmesin/alkol komaları pavyon dağıtmalarımız". "bir motorun iniltisi kulaklarda/döne döne gidilen sonsuz dehliz midir/bir karanlıktan bir karanlığa geçilen/öyle uzak ki sabahki çıngırakları/gen'izler tıkanır, gerisi arabesk şarkılardır". "ter boşanır alnında güller açar/oysa hala bulutlu bir çobandır o/ iner yüreğinin yanık kavalı/inler/döner şiirisi gönlünün yaylasında/döner/döner/görür ansızın körpecik kuzuları/gözlerinden/yani siirmesinden gözlerinin/öper/öper/öper".

Bütün bu hayatsal veriler.ve duygulanımlara şairin de elbette bir diyeceği olacaktır: "şaşırtmasın seni seslerin çokluğu ve karmaşası/işçisin/elin/bileğin/nasıl kullanıyorsa beyninde birikmiş bilgi ve becerileri/öyle/çözümlemelisin sesleri".

Zulada Şiir

Çerçi yüklerinde
gülyağı, esans
horozlu ayna, tarak
fosforlu tespih
tütün kesesi
ve şimşir ağızlık gibi taşınmak..,

akılda olmaktan iyidir
zulada olmak.

Paydos düdüğünde
cigara, yorgunluk
ev yolunda bir somun ekmek
kapıyı tık'larken gülümsemek
tulum cebinde yıldız anahtar
ve bildiri gibi taşınmak..,

akılda olmaktan iyidir
zulada olmak.

Oktay Akıncı

Bu şairler şiiri bir dil olarak kuruyorlar ve bununla da yetinmiyorlar. Bir dil olmanın hesabını, şiirin gene kendi içinde taşımasını da öngörüyorlar. Ve bu hesabı yalnızca dilsel kurallara terketmiyorlar. Böylece, bir şairin şiirleri bir araya gelince, bir dünya imajı, bu bizim dünyamızın bir imajı belirmeye başlıyor. Bu, dünyayı bütüncül bir kavrayışın işlevidir. Ayırıcı özelliği: Verilen, duyguların çağırdığı bir dünya olarak kalmıyor: İmajların yekten gönderdiği nesneler, olgular, düşünülerle örülmüş bir dünya. Yazınsal olması, gerçeklikte, yaşamırda onu tanımamızı engellemiyor. Tam tersine, yazınsallıkta bu dünya, sanatsal bir tada dönüşüyor.

Şür, yalın bir içlemdir. Bunun için kendi kaplam biçimini arar. Bu biçim, yapı ya da söyleyiş dediğimiz biçimlerden ayrı bir şeydir. İçlemin kaplamına gereksinim duyması, sözelin içeriksel düzenliliğini araması demektir. Kaplam, bunu bir disipline kavuşturma gereğidir. Kimi yazar arkadaşların *bağlam* dedikleri şey, dilsel kaplam olgusudur. Bir içlemin her hangi bir dilsel kaplamla zorunlu bağı olmaması, sanatın hem olabilirliğine hem de kötüye kullanılmasına yol açan noktadır. Kaplamlar alan belirlerler. İçlemler bu alanın içerikleridir. Şiir doğrudan bir içlem olarak doğmaktadır ve bu yüzden de kendi alanını aramak zorunda kalmaktadır. Küme ya da mantıksal sınıf gibi olgular da kaplam gibi dilsel birer birimdirler. Mantığa ya da matematiğe aittirler. Burada ciddi bir tartışma var. Çünkü gerçeklikte dahi bir içerikle o içeriğin bulunduğu alana olan bağının zorunlu olmaması, doğrudur. Ama bu, bu bağın keyfi ya da rastlansal olduğunu ifade etmiyor. Bir kere rastlantı, gerçeklikteki alanın gerçekleşmesinden önceki seleksiyona aittir. İkinci olarak, bağın zorunsuzluğu, sadece, içerikle içinde bilindiği alanın bir bütün olarak tarihsel olduğunu ifade eder. Bu doğa ile tarih arasındaki bağlaşıklığı da verir ama, her hangi bir perspektif artık, tarihten başka yerde ele geçirilemez.

Şiirin nitel tabanını son sınır alan görüş, yukarda küme için söylediklerimize karşı, bir savunma olarak, "küme ögeden fazla bir şeydir" diyemez. Çünkü, yukarda karşımıza aldığımız bu görüş, ögenin, küme dışında bir kimliği olduğunu kabul etmez. Bir ögeyi teklese de, onu gene bir küme olarak görür ve hep aynı ilkeyi yürüterek sonrasız bir yürüyüşe girer. Yapı kavramını mutlaklaştırması bundandır. Yapılmak istenen, tikel'in yapı özelliğini yalıtıp, tikel'in içini boşaltmaktır. Amaç, gerçekil içerikliliğin bağlayıcılığını, belirleyiciliğini saf dışıetmektedir Tikeli silmeye yönelik bu çaba, olgusalı yedeğe alma hazırlığıdır.

İşin doğrusu ise şudur: küme ya da mantıksal sınıf dışında, Piaget'nin deyimi ile gurub'un dışında; ögenin bir kimliği vardır. Dilsel bir deyimle bir *anlam*'ı vardır. Dil, kendi başına anlamı ne verebilir ne açıklıyabilir. Bu anlamın, aynı zamanda, olgusal bir kökeni de vardır. Ancak bunu kavradığımız zaman, kümenin ya da sınıfın öğeden fazla ya da başka bir şey olduğunu söyliyebiliriz. İkincisi daha doğrudur. Ama bunu der demez, *öğenin de* küme ya da sınıfta ayrı bir şey olduğunu söylemiş oluyoruz. İlginç olan bu öğe de bir küme ya da sınıf olarak dilsel biçime aktarılabilir. Ama o, gene öğelerini serbest bırakmaktadır. Bu da sonrasız bir yürüyüşü verir. Ne var ki bu kere, öğelerin dil dışı kimlikleri nedeni ile gerçeklik tarafından kuşatılmış bir yürüyüştür. Bu durumda da küme ya da sınıf için değişen bir şey yoktur. Ama öğe için şu ortaya çıkar: Öğenin dil dışı kimliği yadsındığı an, gerçeklik belirsizleşecektir. Bu ise, gerçekliğin kavranılır bir bütünsellik taşımadığını söylemekten başka bir şey değildir. Karşımıza aldığımız görüşün yanlışı da budur. Bu yanlışı yüzünden de belirleyici, bağlayıcı olarak, yalnız dili seçmektedir.

Bu analizin ışığında bakınca şu anlaşılır hale geliyor: Bir içlem olarak doğan şiir, anlamsal düzenleniş için bir ilkeyi ya da bir alanı; ya dilde arar ya dil dışında ya ikisini de bağlayan bir çözümde. Örneğin Garib hareketi, tam da şiirin bir içlem olduğu esasında doğdu. Sonra ki durumlar gösteriyor ki, meseleleri bu değildi ve onlar sadece şiirin yerleşik diline karşı çıkmışlardı. Şiirin içerik sorununa, başka deyimle imaj kaynaklarına ve bu kaynakların disipline tarzına karşı değillerdi. Nitetim Garib'ciler bu içlem olgusunda durmadılar, Oktay Rifat'ın Perçemli Sokak girişimi, bu içlem olgusunu araştırıştır. Orada da durmadı. Şimdi spekülatif olmamasına karşın, tezyin'le uğraşıyor. Melih Cevdet, içlemin bir kaplam gereksinimi yüzünden, önceden metinlerin düzenlenişini örnek almaya yöneldi. Orhan Veli yırtıcıdır. Orhan Veli, dilsel kaplamı, dilsel içeriğin düzenlenişine koşan bir şiir yazdı. Kaplamı da dilin içinde aramakta duraksamadı ve bu nedenle çok şey söylüyor durmasına karşın, şiiri gerçeklik hakkında bir şey söylemez. Fakat bir şey var: Sırf bu kaplam gereksinimini bilince çıkarmış olduğu için, şiirin kendi dışına gönderme gereksinimini elle tutulur kılmıştır. Çünkü Orhan Veli, şiiri geliştikçe, psişik süreçleri de nesnel alıyor ve dilin kişiliğini koruduğu kadar, dil dışının kişiliğini de, dil dışını vermemesine karşın, koruyor, Nitekim Orhan Veli'nin şiir dili, gerçekliği kavramıya yönelik bir biçime dönüşmüş olarak Gültekin Emre, Hüseyin Haydar, Timuçin Özyürekli' de ve kökencil, daha belirgin biçimde Asım Öztürk'te ortaya çıktı ve A.Kadir kuşağının estetiğine bağlandı.

940'larda başka bir hareket de, şiirin içlem işi olduğunu artmıştır. Bu A.Kadir ve arkadaşlarının şiiridir. Fark, A.Kadir ve arkadaşlarının, dilsel kaplamın işlevinin, şiir dışı ile kurulacak ilişkiyi sağlıklı kılmaya yönelik olmasını kavramış olmalarıdır. Bu açıdan bakınca 950 şiiri, içlemin somut görüden elde edilmesi gerektiğinin altını kalınca çizmiş olmakla bir değişiklik gösterir. Orhan Veli'lerle aynı estetik içinde oldukları için, bu onları dilin kaplamlılığına adamakıllı itti. Ama onlardan daha yoğun bir içeriğe de götürdü.

Demek ki günümüzde yazılan şiir, şiirin bir içlem olduğunun kavranması nedeni ile Orhan Veli'lerden ve kaplamın dille sınırlanamıyacağını kavramış olmakla da 950'den ayrılmaktadır. Bu şiir deneyleri ile tanışmış olarak, kendi şiir deneyleri, A.Kadir ve arkadaşlarının estetiği içinde oluşuyor. Onlarla da, bu estetik içinde, şurada farklılaşmaktadırlar: Somut görü'yü, bir olgular analizinin verilerinde arıyorlar ve öniçeriğin, şiirsel içeriği güdümü altına almasına izin vermezken, şiirsel semantiğin kendindenliğini de dışarı atıyorlar. Böylece kuram bir içerik alanı, bir imaj kaynağı alınmadığı gibi, asıl kimliğine, yöntem olma kimliğine kavuşuyor.

Edebiyat, kökten bir dönüşüme uğramaktadır. Bunun bir nedeni, varılmış estetik ve teknik başarıların yeni baştan değerlendirilmesi ise, bir nedeni de edebiyat, anlatmakta olduğu insanı tanıması gerektiği kanısına varmıştır. Bu da sanatçının birey olarak kimliğini, yapılacak bir insan tanımında ayışa katmıya götürüyor: Ayaklar biraz daha kuvvetle yere basmaktadır. Artık şair, birinci tekli şahıs çekiminin sadece kendisini ifade etmediğini, bunun karşıtı olarak, başkalarını anlatmak için başvurulmuş bir iğretileme de olmadığını biliyor. Bu çekim, doğrudan, ülke bireyine aittir, bir toplumsal varlığın dilidir. Farklılaşmış sayısız söylem biçimi vardır ve öznellikleri verir.

Şiir, giderek sanat, artık: Yalıtıcı bir özel tercih, olup biteni güzelleştirip avutucu kılan bir beğeni katmanı değil, doğrudan hayatın terkibinde yer alan bir öğe olarak görülmektedir. Beğeni olgusu artık bizi, gerçeklikten aralanmış bir tozpembeliğe (ister hayranlık, ister yakınma ya da mahkum etmeye dayansın, duyarlığı baskı altına alan esriklige) bağlamıyacak, değinilen eşyanın ve yüzüne bakılan, konuşulan, elle tutulan insanın ilişkilerindeki tada bağlayacaktır. Bu tad, ister sevince dayansın ister acıya. Demek ki sanat, toplumsallaşmasına yeni bir şekil vermektedir.

Veysel Çolak'ın "aşkolsun" adlı kitabındaki şiirlerden oluşturulmuş aşağıdaki demet, bir yandan imajlar kişiliğini korurken bir yandan da zihinsel etkinlik veimaj kaynağının, semantik tutarlığı nasıl güvenlik altına alabildiğini göstermektedir:

"Saçların biraz daha uzasın öl daha/Sulardan geçer sel olunur düşülmez/Cebine koyacağın merhabalar dengeler/Bir köy destanından çıkıp gelmişse/Bir daha kapılır mı demirin çağrısına/Adını vermek doğru olmaz/Filan oğlu falan olsun." "Ortaklaşa yazılan bir şiir değil midir bu? Kendisini katmalıydı olana. Birinci kişi, kimbilir neler getirecekti, nereye varacaktı bu yol. İlk olmanın sevincidir eklediği dizeler". "Hela duvarlarında sahipsiz yazılarsa/Kimliği falan olmaz toplumun imzasından/Ne söyler anlamak da yeterdi/Cocuklara süt diye emzirilen dağları,/Türkulerde arama onlar da birer soru/Yüzyıllardır ölerek karşılanan." "Bugün yardan haber geldi/Turnam türküsü yasak." "Biz kocaman bir hiç değiliz/Evet toplumun ortalaması değiliz/Yaşanacak düşüncelerimiz takılıyor aklıma/Yüzümün ıslaklığını derin iki çizgisi/Bir de üşümesinden anlıyorum/Dalgınlığım bundan./Ne güzel anamdı inancım/Bana ateş şarkıları söylerdi." "Sesler karıştığında dünya alacadır/Yaşadığım günler alaca/Netliği yok bir ebem kuşağının/Başkasından bekleme kendine eğil/Beyazı düşür küle arınsın/Ömrünün günlerini ayıkla." "Birarımda siirıklenirken nereden hileceksin/Dudaklarımdaki kuraklığı anlatacağım sana/Yarım kalmış şiirler bırakacağım/Gün gelir yangınlar çıkar dönerim/Korkulardayız uğraşma şarkını taketmeye/Hani ölüm nerde tükeniş nerde/Sarsılarak yaşıyorum şu bitimsiz günlüğü/Bütün sılar benim susuzluğumdu" "Fotoğrafın siyah beyaz/Dünya önümde,/Ayrılığın rengi bu/Yokluğun bir dile gelişidir./Dağlar kente sürüyor çiçeklerini/Kendini bir türkü sanışın varsa, anlarsın:/-Söyleyip sevişirsen öldürmezler/Terlerim, damlalarım İzmir'e düşer/Tütün yapraklarına."(19). ●

(1) Bedrettin Comert. Oluşum, Haziran /1978. İkinci Yeni Akımın Şiirimizdeki işlevi: "...insan çizgisel ve örneksel kalıbından kurtarılarak, kendini kendi içinde en gizli ve çelişkili yanlarıyla aramıya koyulmuştur. İkinci yanıyla Türk insanın birey yanı bulgulanmış.... insanın bütünlüğü yoluyla anlaşılması yoluyla toplumcu şiirimizin ekonomik insan düzleminde başlattığı bulgu-lama girişimini, birey düzleminde tamamlamıya çalışmıştır." Comert, meseleyi değişik biçimde de koysa, insanı yakalama kaygısını ifade etmektedir.

(2) Ahmet Oktay, Bir Arayış'ın Yazıları bir Yazı'nın Arayışları adlı kitabında "yaşanan somut gerçek" diye adlandırdığı, mevcut tarihsel içeriği türlü yönleriyle önemseyip, tartışmaktadır. Meseleyi koyuş biçimi ve yargılar, kuşkusuz kendisini bağlamaktadır.

(3) Eleştiri Dergisi, Haziran/1982
(4) Ali Cengizkan, Türkiye Yazıları, 61 - 62, Nisan - Mayıs /1982
(5) Ömer Ateş Türkiye Yazıları 61 -62, Nisan - Mayıs /1982
(6) Hüseyin Yurttaş, Dönemeç, 54, Ocak/1982
(7) Veysel Çolak, Dönemeç, 52, Kasım /1981 imgelerin Kurgusu
(8) Ahmet Ada, Türkiye Yazıları, 61-62 Nisan -Mayıs/1982
(9) Tahir Abacı, Yazın, 5, Temmuz/ /1981
(10) Ahmet Telli, Türkiye Yazıları, 64-65, Temmuz - Ağustos/1982
(11) Ahmet Telli, Yarın. 15, Kasım'82 Günümüzde Yazılan Şiirin Anlamı
(12) Prof. Dr. Merner Mittenzwei. Türkiye Yazıları, 67, Ekim/1982
(13) Tahir Abacı, agy.
(14) Ahmet Oktay, agy, sy: 100 "Sularsa akmak bingün...."
(15) Adnan Benk, Eleştiri, 3, Mayıs/ 1982 Kuri İycın ile Göz Göze
(16) Hüseyin Ferhad, "Deniz Çobanları "Yeni Turku Şiir Yayınları
(17) Ali Cengizkan, DAYANIŞMA YAYINLARI, 1982". çocuk ömrümüz."
(18) Ahmet Telli, Yarın, 15: "Bir şairi salt yeteneği kurtarmıyor. Yeteneğini kullanış biçimi de ilgilendiriyor bizi."
(19) Veysel Çolak, DAYANIŞMA YAYINLARI, 1982. "aşkolsun".

Oscar Amca Ne Söylersin?

Taner Ay

AMERICAN WAY OF LIFE AÇISINDAN OSCAR ÖDÜLÜ

Maddi ve manevi 'refah' içindeki Amerika Birleşik Devletleri'nde, kapalı püriten toplumlarını tanımlayan 'kalıba' (:American Way of Life) uymayan her anlatıya ve sinema sanatçısına karşı şiddetli bir baskı/tepki sözkonusudur. Sorunu Oscar Ödülü açısından vurgulamak için, bu ülkenin iktisadi avantajlarından yararlandığı halde kurallarına 'saygı' göstermeyen, üstelik sistemi 'eleştirmeye' cüret eden Charles Chaplin belki de American Way of Life'ın tüm 'boyutlarını' kapsayacak tek örnektir: Öyle ya, Charles Chaplin *kimdir?* Belirteyim: Charles Chaplin bir *göçmen*'dir. Üstelik, toplumun olumsuz yönlerine 'saldırısını' *göçmen*'in perspektifinden yapmaktadır da. Yahudilerin, 'renkli insanların' ve yoksulların şüpheli kişi olarak görüldükleri bu toplumda *göçmen*'lik kuşaktan kuşağa tevarüs edilmiş *suç* niteliğindedir (:kıtadaki tüm 'beyaz' ve 'siyah' adamların ataları göçmenken, sonradan 'refah ülkesine' gelenlere karşı uygulanan bu şiddet 'garip' değil mi?). Doğaldır ki, Amerikan toplumu 'doğuşla geçen bu suça' karşı geleneksel baskısını uygulayacaktır: Dini/siyasi 'hoşgörü' eksikliği ve ayrıcalıkların 'meşru hakkı' olan şiddet! Şurası açıktır: Bu baskı, Salem Cadıları'ndan (:1692) başlayıp Sacco ile Vanzetti'nin elektrikli sandalyede öldürülmeleri tarihine (:1927) kadarki 'kısa' evrede 'toplumsal ruha' dönüştürülmüştür. Bundan dolayı, özel hayatı ve 'siyasi' fikirleri, göçmen'in peşini bırakmayan American Way of Life kovuşturmasının 'hedefi' olacaktır:

Özel hayatında 'Hıristiyan Amerika için bir haindir; edep, namus, evlilik, saygı ve inanç düşmanıdır' (:Binford). Çünkü, Lita Grey'den Paulette Goddard'a, Joan Barry'den Ooana'ya kadar olan 'kadın serüveni', Milton ne derse desin (:Erkek Tanrı için/Kadın ise erkek için yaratıldı), kadınlarını ve erkeklerini 'kilise çatısı altında' değerlendiren toplum için alabildiğine ürkütücü idi. Güçlü basın tekellerinin sisteme saldırı olarak yaygınlaştırdığı 'ahlaki düşüklüğü' gibi bir değerlendirmenin de (:Lita Grey davası), ırk ayrımına karşı çıkan 'siyah' ve 'beyazların' rahatça katledildiği, katillerin cezaya çarptırılmadığı Memphis'de, *Bay Verdoux'a sansür uygulamasının gerekçelerinden olması, soruna* 'toplumsal ruh' açısından baktığımızda şaşırtıcı olmayacaktır.

Daha da önemlisi: Charles Chaplin'in American Way of Life'e uymayan 'siyasi' fikirlerine, traji - komik bir değerlendirmeyle 'komünist etiketi' yapıştırılmasıdır. Charles Chaplin'in 'siyasi' fikirlerinin eyleme geçtiği anlatılarını, Amerikan mantalitesinde 'dolaysız komünizm' söylemi olan öğeler belirliyordu: Örneğin, *Bir Köpek Hayatı-A Dog's Life* ile Asri Zamanlar refah efsanesine karşıydılar; *Parisli Kadın - A Woman of Paris* Hollywood'un psikolojik ve dramatürjik efsanelerine; Şehir Işıkları - City Lights *sınıflararası 'dayanışma' efsanesine;* Şarlo Göçmen - The Immigrant *püriten ahlak anlayışına vd.*

Artık, sormaz mısınız: Charles Chaplin siyasi fikir olarak 'komünist kimliğini' mi taşıyordu? Charles Chaplin ya da Şarlo üzerine araştırmalar yapmış olanlar sorunun yanıtına 'kesinlikle hayır' yazmaktalar. Umberto Barbaro, Şarlo'nun sadece 'duygusal ve düşünsel bir anarşist' olduğunu imler. Hemen belirteyim ki, Umberto Barbaro'nun düşünsel vurgulamasının üzerine bir çizgi çekmek gerekir. Çünkü Roland Barthes, Şarlo'un 'daima siyasi bilinçlenme düzeyinin altında' yeraldığını imlerken, bize *satır dışı* Chaplin'in anlatılarının tümü savıma kanıttır der. Ancak şurası da inkâr edilemez: Şarlo, Amerikan toplumunun olumsuzluklarına *göçmen*in perspektifinden baktığı için duygusal 'bozguncudur' Büyük ulus şövenizmi ve statü 'belirsizliği' temelinde kitle iletişim araçlarının etkinliğiyle Ulusal Korku'ya dönüştürülen komünizm olgusu ise, nevrotik toplumca pekâla siyasi bilincin 'denetiminden' yoksun duygulara da 'etiket' diye yapıştırılabilmektedir.

PROFESYONELLER HER ANLATIYI SANAT DİLİNDEN SOSYOLOJİ DİLİNE ÇEVİRİRLER.

Plekhanov'un 1905 yılında yayınlanan ve çeşitli çalışmalarını derleyen *Yirmi Yıl Boyunca* adlı toplamının üçüncü baskısının önsözünde materyalist eleştirinin görevleri imlenir. Plekhanov'a göre, eleştirmenin ilk görevi belirli bir çalışmadaki düşünceyi sanat dilinden sosyoloji diline çevirmektir. Bir başka deyişle, belirli bir sanat 'olayının' sosyolojik karşılığı diyebileceğimiz şeyi saptamaktır. Elbette, Plekhanov bu saptamayla yetinmeyerek materyalist eleştirinin diğer boyutunu da vurgulayacaktır: Materyalist eleştiri belirli bir sanat olayının sosyolojik karşılığını araştırırken, eğer bu karşılığı bulmanın yeterli olmadığını ve sosyolojinin 'kapıyı' estetiğe kapalı tutmayıp, aksine ardına kadar onu açması gerektiğini anlamazsa kendine ihanet etmiş olur. Bu satırların anlamı açıktır: Konsekan bir materyalist eleştirinin ikinci görevi incelenen anlatının estetik özelliklerinin değerlendirilmesi olmalıdır... Çok zekiyiz ya, sosyoloji diline çevirme silahının sadece bize özgü olduğunu sanırız. Aslını ararsanız, bir bakıma da haklıyız. Çünkü, konumumuzu belirleme çabasında ölçüt olarak aldığımız verili sistemin organik aydınları olan idealist sinema eleştirmenleri, bir anlatının sadece estetik özelliklerini 'değerlendirmekteler'. oysa, Oscar Ödülü'nün profesyonelleri de konumları gereğince anlatıyı önce sosyolojidiline çevirmekteler. İsterseniz, sorunu açımlamak için 'cezalandırılan' bazı anlatıların sosyolojik karşılığını bulmaya çabalayalım:

1. Mervyn Le Roy'un *Ben Bir Pranga Kaçağıyım* anlatısı, Hollywood 'ideolojisini' belirleyen öğelerin (:refah, happy end, vd.) neredeyse 'karşıtı' bir olay örgüsünü içeriyordu: Kapitalist devletin baskı ve ideolojik aygıtlarının *zor*'unun denetimindeki mekanlarda ancak 'çalarak' ya da 'karşı şiddetle' yaşanabileceğini haykıran Allen James (:Paul Muni), iktisadi/sosyal açmaz içindeki bir toplumda egemen sınıf tarafından 'hoşgörüyle' karşılanabilir miydi?
2. Marcel Martin diyor ki: *Asri Zamanlar*'da, Şarlo proleterleşmenin en sefil ve en insanlık dışı evresine, yani *laylorize işçi* aşamasına ulaşır. O artık makinenin savunmasız bir avı ve toplumsal düzenin kelimenin tam anlamıyla kurbanıdır. Marx, daha 1844'lerde, 'İşçi, emeğiyle üretimi arttırdıkça, ürettiği malların yabancı dünyası karşısına daha güçlü olarak çıkmakta ve kendi iç dünyası ise gittikçe yoksullaşmaktadır. İş işçinin dışındadır; işçi işinde kendini bulamamakta, kendini yadsımakta ve mutsuz olmaktadır. İşçi, kendini işin dışında, yalnız hissetmektedir; demek ki çalışması bir ihtiyacının karşılanması olmuyor kendi dışındaki ihtiyaçların karşılanması için bir araç durumuna giriyor... O halde, işçinin faaliyeti kendi faaliyeti değil. Bu faaliyet, başkasının malı (-na ait) ve işçinin kendini yitirmesidir. Sonuç olarak, çalışan insan sadece hayvani fonksiyonlarında -yemek, içmek, çiftleşmek - özgürdür. Beşeri fonksiyonlarında kendini sadece hayvan olarak görmektedir... Bu ilişki işçinin, kendine yabancı olan kendi faaliyetiyle olan ilişkisidir' diyordu (*Manuscrit Economico - Philosophique*). Albert Camus'nün kaleminde de daha az çarpıcı olmayan şu yargıyı buluruz: 'Çalışmanın, ancak özgürlük içinde kabul edilmiş bir soyluluğu vardır... Çalışmada fizikötesi bir

alçalma vardır. Yetenekliler, en iyiler bunu akılsızlar toplumunun sunduğu tutsaklık biçiminde sürdüremezler' (:*Carnets*)./ Çalışmanın getirdiği bu yabancılaşma tanımı, *Asri Zamanlar*'daki emekçi Şarlo'ya tıpatıp uygulanabilir: Zincirleme iş düzeninin biçimlendirdiği çılgınlıklar, grevciler, işsizler, aç çocuklar, polisin şiddet hareketleri Amerika'daki çalışına koşullarıyla ilgili korkunç bir tablo oluşturmaktadır (:Marcel Martin, *Charlie Chaplin/Şarlo*, Bilgi yay., Ankara 1972, sh. 136 - 139).
3. Grigori Kozintsev diyor ki: Chaplin, sirk soytarılarının diliyle siyasetten, felsefeden, iktisattan bahsediyor. Saçma bir eksantrizm gösterisini gerçeğin mantıksızlığını belirten korkunç bir simge haline getirebiliyor./(*Şarlo Diktatör*'de:) Hokkabaz hareketleriyle dünya küresini havaya fırlatıp ayakları ile iterek çılgın diktatörü canlandıran sahnenin gücünü anlatmak zordur. Aptallaşan iki diktatör, anlamsız ama aynı zamanda gerçekten mantıklı en yüksekte oturma oyununu oynuyorlar (:Grigori Kozintsev, *Chaplin Shakespeare'in Soytarısı*, Yeni Sinema, s. 30, Mayıs 1970).
4. Elia Kazan'ın köylü devrimcisi Emiliano Zapata'yı alabildiğine Amerikanlılaştırarak anlattığı *Viva Zapata*'sı son sahnelerinde neredeyse dünyanın jandarmasını 'ürküten' bir söyleme ulaşıyordu: Pusuya düşürülerek delik deşik edilen Zapata'nın (:Marlon Brando) cesedi köy meydanına bırakılır. Köylüler öldürülenin Zapata olduğunu bilirlerse de inanmak istemezler. Çünkü Emiliano onlar için toprak demektir, 'lânetlenmenin' doğurduğu öfkenin bir ifadesidir. Bu ruh haleti içinde fısıltıyla konuşurlar:
   — Bir ırmak öldürülebilir mi? Bir rüzgâr yakalanabilir mi?
   — O ne bir ırmak ne de bir rüzgârdı... Ama o ölmez! Dağlardadır şimdi...
   — Evet, dağlardadır şimdi.

   Düşünün: Diyalogların ve bu diyalogların üzerine düşen Zapata'nın beyaz atının (:sinema tarihinin en güzel çekimlerinden birisidir bu sahne) profesyoneller için *karabasandan* başka anlamı var mıdır?

Sanırım, bu kadar örnek bile, profesyonellerin *neden* ürktüğünü imlemede yeterlidir.

Bir kez daha
SAVAŞ ÇIKARIYORLAR!

Gürhan Uçkan

Hep böyle başlarlar... Böyle başlarlar koparmaya yeni filizlenen dalları, doğaya gözünü açan tomurcuğu ve anasının memesine sarılan bebeğin ellerini... İsterler ki dağılmasın karanlık bulutlar, önü alınmasın tarlaları kaplamış selleri'n ve bitmesin çakalların gecesi. Onlar için ana demek, gözleri yaşlı olarak körpe yavrusunu ölüme gönderen kadın demektir. Onlar için yuva, ocağı sönmüş, çatısı çökmüş ve bir tek farelerin yaşamaya çalıştıkları yerüstü mezarıdır.

Hep böyle başlarlar... Domuz Burnu çıkartmasında da öyleydi, Vietnam'da da, Şili'de de, Yunanistan'da da ve Filistin'de de, Önce duyulmaya başlar saptırılmış haberler: sınırda çatışma çıktı, halk başındakileri istemiyor, birey özgürlüğü kalmadı da ondan gibi haberler... Yüksek sesli ajanslarının yaydıkları , ülkelerinde mutlu bir yaşam kurmaya yeni başlamış insanların haksız olduklarıdır. Onlar haksızdırlar çünkü ekmeği namusluca bölüşürler; onlar haksızdırlar çünkü ülkelerini yüzyılların boyunduruğundan kurtarmışlardır; onlar haksızdırlar çünkü çağımızın en büyük canavarına karşı koymuşlardır. O zaman, ver eline silahı yerli hainlerin, komşu ülkedeki satılmış kuklalarını ve karanlık amaçlı insanların. Artık canavarın kendi ellerini kirletmesine gerek yoktur. Almıştır dersi yakın geçmişte yiğit bir halktan, şimdi daha temkinlidir. Bırakır onlar bulaşsın kana ve pisliğe; canavar için danışman göndermek yeter. Bir zorbanın su üstüne çıkma telaşı ile bağırır olanca güçü ile ve örtmeye çalışır gerçekleri.

Ama kanmaz ozan ona. alır kalemi eline, yazar dizelerini canavarın yüzüne! İşte *Pablo Neruda:*

"Kişi her şeyin ardında yatanı
görmesini bilmeli:
bunca hainin ve kemirgen sıçanın
ardında
sofralar kurup
kimine yemek, kimine kurşun sunan
koca bir imparatorluk var.
Yinelemek istiyorlar
Yunanistan'daki büyük başarılarını;
ağırlayıp Yunanlı hovardalarını
kokteylerde
dağlara çıkmış halka kurşun
yağdırıyorlar.
Onlara göre:
durdurmalıyız Samothrace Zaferi'-
nin yeni uçuşunu
insanları asmalıyız, öldürmeyiz;
elimize New York'tan tutuşturulan
kanlı bıçağı
biz batırmalıyız kurbanlara...
Kana bulanmış dünyanın dört buca-
ğından
her başkaldıran halkın direncini
biz kırmalıyız ateşle.
Silahlandırıp Chang'ı ve zalim
Videla'yı
saçıp paraları mahpusanelere
bir de uçak vermeliyiz ki altlarına
bombalasınlar kendi halklarını...
İki el sıkışıp, birkaç dolar tutuş-
turalım,
geri'sini artık onlar çözümlesinler,
nasılsa yalanı da kıvırırlar,
dans da ederler ölülerin üzerinde..."
(1)

Ama pişkindir canavar. Başarı(!) listesi uzundur. Şili'den başlar, kan döke döke El Salvador'dan geçer ve birden makasla kesilip kalır Nikaragua'nın kapısında... Canavarda silah da çok, diğer yöntemler de... Elinin altı cinayet, sömürü ve azınlık egemenliği ile yönetilen ülkelerle dolu. Seçer bunlardan en uygununu, başlar donatmaya onun askerlerini. Bir yandan da o azı dişi ağrısı ülkeden hainler toplar, açar gerilla kamplarını. Öyle pek "aleni" olmasın diye, araya başka görüntüler de sokar. Şu sıralar en gözde olanı, Papa görüntüsü hiç kuşkusuz. Düşer yollara adamcağız. Ama onu da bilenler var. Çoktan almıştır eline gitarını kadın ozan ve yakmıştır Şili'den bir türkü... Sesi çoktan aşmıştır okyanusu ve patlamıştır Vatikan'ın yüziinde! İşte *Violeta Parra:*

"Alırlarken elimizden özgürlüğü
özgürlükten söz ederler
biz çekerken cehennem acısı
uyumlu olmamızı söylerler.
Ne diyor yüce Papa
Roma'daki koltuğundan?
Koparırlarken boynunu
elindeki güvercinin?
Buz yağmuru gibi çarparken zulüm
bize tutup cenneti anlatırlar.
Gör nasıl yargılıyorlar canı ve ruhu
bile bile suçsuzu öldürdüklerini...."
(2)

Kocca canavar, her işi kendi yapacak değil ya! Küçük canavarları da vardır nasıl olsa.. Okuyoruz bir haber: "İsrail'in bu yıl içinde Orta Amerika ülkelerine 45-50 milyon dolarlık silah satacağı hesaplanıyor." (3) Aynı haberden, Filistin katillerinin 1976'dan beri Guatemala, Honduras ve Kosta Rika'ya silah satanlarını en başında gelenlerden olduklarını öğreniyoruz. Şimdi onların Filistin halkına boşaltıtkları kurşunlar, bu kez Nikaragua'ya genç ölüler verdirecek. 27 yaşındayken Somoza'nın kurşunları ile öldürülen Nikaraguali ozan *Fernando Gordillo Cervantes*'in dizeleri ile:

DELİKANLI BİR ÖLÜ
Delikanlı bir ölü
Nasıl da çınlatır yüreğinin mavzerini
vurulup acılar çekerken o
parçalanır içimizde derya gibi şeyler
takarız göğsümüze dağ çiçeklerini
yeniden.
Sonsuz yiğitliktir genç ölünün bedeni
Onu unutup da gitmeyin!

Evet, canavar bu kez de Nikaragua'da savaş çıkarıyor. Onu biz Lübnan'dan da tanıyoruz, Yunanistan'dan da. Onun kıydığı canlara, hangi ülkede olursa olsun, ağıtlar söylendi, şiirler yazıldı. "Delikanlı bir ölü"yü anlatmıştı Nikaraguali ozan. *Mikis Theodorakis* de

"Genç Bir Adam"ı anlatıyor... Ülkeler uzak ama acılar aynı: kardeş acıların ortaklığında insanlar...

GENÇ BİR ADAM
Ağaçlar ağlıyor, bulutlar ağlıyor
ve dostların ağlıyor
İşinde bir insandın, evinde bir insan
konuştuğun zaman
mahalleye kuşlar dolardı
elini uzatınca sen
mehtabı yakalardın
Koparıncaya dek ölüm seni
bir çiçek gibi

Kayıklar ağlıyor, dalgalar ağlıyor
ve dostların ağlıyor
Küreklerde bir insandın, şölenlerde
bir insan
senin için gizlice örerlerdi kızlar
düşleri örerlerdi, güneşi, mehtabı
sevdalarını yelkenle ördüler

Denizciler ağlıyor, çanlar ağlıyor
ve dostların ağlıyor
Anan karalara büründü
dostların fırtınaya yakalandı
Liman boşaldı, deniz de öyle
güneşi çivilediler
kıpırdamadan kaldı.

Ne diyorduk? Hep böyle başlarlar, değil mi? Ya içten, ya dıştan ya yüzsüzce apaçık ya da devekuşu gibi sözde gizli. Ama hep amaçları "sürdürmek karanlığı". *Hasan Hüseyin*'in dediği gibi,

"sürün çocukları dağlara
sürün de sürdürün bu karanlığı"
(4).

Bağımsız ülkelerin en genci şu sıralar bir kez daha kendini savunmaya çalışıyor. Canavarın uzun elleri, onlara uzandı bile; çok görüldü kurdukları kardeşlik düzeni. Üretmeye ve öğrenmeye gitmiş eller, bir kez daha silaha dönmek zorunda kalıyor orada. Ama yılmayacaklar, biliyoruz. Onlar da yılmayacaklar, yiğit Filistinliler de. Tek tek kırılacak canavarı parmakları, sonra kolları... Filistinli ozan *Samih al Kasım*'a kulak verelim:

ŞAFAĞI BEKLERKEN
Bizim doğduğumuz gün,
direniş de doğdu
Sen sevin yeryüzü.

Kıyılarında uykumuz kayboldu
karanlığın
ve açık gözlerimiz
ilerliyor tarih ve onun acıları
başıboş koşuşuyor meydanlarımızda.
Gecemizde ezilenlere sesleniyoruz:
gecenin ömrü kısa
sızmaya başladı bile ışık.

Biz buradayız, için rahat olsun
sen sevin yeryüzü.

Gün gelecek özgür bir türkü söylenecek dünyamızda. Bir uçtan, öbür uca... Hepbirlikte söyleyeceğiz. Coşku ile. Analarımızın ak sütü gibi helâl bir türkü...

(1) Neruda, Pablo: Yansıma dergisi, Haziran 1975.
(2) Parra, Violeta: age, s. 13.
(3) TIME, 28 Mart 1983.
(4) Hüseyin, Hasan: Acıyı Bal Eyledik, Bilgi y. 2. Basım, Ankara, 1973.

Çeviriler: GÜRHAN UÇKAN

BUGÜNÜN AVRUPA FOTOGRAFI SERGİSİ

Pierre Houcmant

John Demos

Manuel Gipoulloux

● KEMAL CENGİZKAN

Ankara'daki Dost Sanat Ortamı'nda 1-25 Haziran tarihleri arasında 'Bugünün Avrupa Fotografı' adlı bir sergi izlenime sunuldu. Sergi Avrupanın çeşitli ülkelerinçe çalışmalarını sürdüren, çoğunlukla genç 16 fotografçının fotograflarını içeriyordu. Son yıllarda uluslararası fotograf yarışmalarına egemen olan ve görsel illuzyondaki başarı ölçüsünde ödüle değer bulunan fotograf anlayışışına tümüyle zıt, bir fotograf anlayışları derlemesini izledik. Yunanlı John Demos'un hareket içerisinde hareketsizliği yakalayan fotografları, İsviçre'de yaşayan Derek Bennett'in biçim ve lekelerle zaman akışını veren fotografları, Yugoslav Branko Lenart'ın ton ve doku zenginliğinin fotografları, Alman Floris Neusüss'ün fotografın kendini sorgulayan fotogramları, Belçikalı Pierre Houcmant'ın duygu yüklü portreleri, İsveç'te yaşayan Walter Hirsch'in cinselliği yorumlayan fotografları ve daha niceleri fotografseverlere kolay silinmeyecek imgeler aktardı. Daha da önemlisi, fotograf sanatının zengin boyutlarını, olanaklarını gözler önüne serdi. Belgeci anlayışta değişik bakış fotograflarında izledik. Anlatımcı ve soyut çalışmaların örneklerini gördük. Yayın yokluğu, örneksizlik, düşünme ve tartışma tembelliği, değerlendirme kolaycılığından oluşan at gözlüklerimizi şöyle bir kaldırıp çevremize bakmamıza yaradı bu sergi. Bazı izleyenlerde uyandırdığı tepkiye ise 'at gözlüğü alışkanlığı' teşhisi konulabilir belki. Tedavinin sosyo-ekonomik ve politik boyutlarının olduğu ve oldukça uzun süreceği de söylenebilir. Sergiyi izleyemeyenlere, içinde 23 fotografın yer aldığı, 16 sayfalık sergi kataloğunu Dost Kitabevi, Konur Sokak 4, Kızılay, Ankara adresinde edinmelerini salık veririm.

fotograflar görüşler

Henri Cartier-Bresson

" Fotograf, bulunuşundan bu yana teknik ilerlemeler dışında-ki beni çok ilgilendirmiyor- değişime uğramamıştır.

Fotograf kolay bir etkinlik olarak gözükür; gerçekte, uygulayıcılar arasındaki tek ortak noktanın kullandıkları araç olduğu, belirsiz ve farklı bir etkinliktir. Bu kayıt aracının ürünleri ise içinde bulunduğumuz 'boşa harcama' dünyasının, giderek yoğunlaşan gerginliklerin ve çılgın ekolojik sonuçların ekonomik baskılarından kaçamaz.

'İmal edilmiş' veya kurgulanmış fotograf beni ilgilendirmiyor. Bu tür fotografı sosyolojik veya psikolojik düzeyde değerlendiriyorum. Önceden düzenlenen bu tür fotografları çekenler olduğu gibi, görüntüyü 'keşfedip' saptamak için çalışanlar da var. Benim için fotograf makinesi, görsel terimlerle sorgulayan ve anında karar verebilen bir eskiz defteridir, sezginin ve ansallığın aracıdır. Dünyaya bir anlam verebilmek için kişi, vizörde çerçevelediği görüntüyle kendini ilişkide hissetmelidir. Bu tür bir yaklaşım konsantrasyon, duyarlık, disiplinli bir akıl ve geometri duygusu gerektirir. Unsurların en ekonomik kullanımıyla anlatımda basitliğe ulaşılabilir.. Kişi, herzaman konuya ve kendine saygı duyarak fotograf çekmelidir.

Fotograf, nefesinizi tutarak bütün yeteneklerinizi akıp giden gerçekliğe odaklamakla çekilebilir. Görüntüye üstünlük sağladığınız an fiziksel ve düşünsel büyük bir sevinç duyarsınız.

Fotograf çekmek, anında ve saniyenin bir oranı içinde, gerçekliğin kendisini ve onu anlamlandıran görsel biçimlerin düzenlenişlerini 'farketmek'tir. İnsanın aklını, gözünü ve yüreğini aynı eksene yerleştirmesi demektir bu.

Bana kalırsa fotograf çekmek diğer görsel anlatım biçimlerinden ayrılmayan bir 'anlama' aracıdır. İnsanın kendi özgünlüğünü kanıtlama veya öne sürme yolu değil, haykırmanın ve özgürleşmenin bir yoludur."

Fotografçının, 'APERURE, History of Photograpy' dizisinde yayınlanan monografı için yazdığı önsöz.

1

2

3

1. Kabuki aktörünün cenaze töreni, Japonya, 1965.
2. Barrio Chino, Barcelona, İspanya, 1933
3. New England, ABD, 1947.
4. Seville, İspanya, 1933.

4

"Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı" Üzerine Erdost'un Notlarına Karşı Notlar veya Feodalite Üzerine Dersler

Mehmet Ali Kılıçbay

Bu sayımızda, Haziran sayımızda yayımlanan, Muzaffer İlhan Erdost' "Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı" Üzerine Birkaç Not adlı yazısına gelen bir yanıtı yayımlıyoruz. Mehmet Ali Kılıçbay'ın "Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı" Üzerine Erdost'un Notlarına Karşı Notlar veya Feodalite Üzerine Derslerbaşlıklı yanıtını, Yarın'ın, sorunları kendi sayfalarında, demokratik biçimde tartışma ilkesi gereğince, okurlarımızın dikkatine sunmayı görev biliyoruz. Yarın'ın sayfaları, belirli ilkeleri gözettiği, kişisel sataşmalara yönelmediği sürece, benzeri tartışmalara açıktır. Kuşkusuz, sözkonusu tartışma için de geçerli sayılacak birkaç noktaya da dikkat çekmek istiyoruz. İlkin, topluminbilimin kavramlarla konuştuğu ve kavramların da genel olanı açıkladığı unutulmamalı.

Kavramların açıkladığı genellemelerden özgül doğruların bulunması ise, doğrudan araştırmacının kendisine kalır. İdeolojik saptamaların doğruluğu ve yanlışlığı ya da tartışmalar da bu noktada ortaya çıkar. Toplum biçimlerinin çözümlenmesi sırasında, kuramsal bilgilere yaslanırken, özgül olan gözden kaçırılmamalıdır. Özgül olanın irdelenmesi sırasında, toplumlar arası etkileşimler gözardı edilemez. Özü ve özgül olanı birbirinden ayrılmayacak biçimde ele aldığımızda da, Osmanlı üretim tarzını feodalizm kavramı ile açıklamak ve aldığı etkileri görmek zorundayız. Yarın, bu ve başka konularda, tarih tartışmalarını sürdürmek düşüncesindedir. Son sıralarda tartışma odaklarından biri olan Osmanlı dönemi üzerindeki bu tartışmayı da, başkaca yazılarla tamamlamaya çalışacağız. - *Yarın*

Eleştiri konusunda, daha önce bir başka yazımızda da söylemek ihtiyacını duymuş olduğumuz sözlerin alt yapısına ilişkin durumun herhangi bir biçimde değişmediğini birkez daha görmekten üzüntü duymaktayız.

Ülkemizde eleştiri yazmak son derece güç bir iştir. Herşeyden önce, eleştiri okuyucusu, eleştirmeni bir dedektif olarak görmek istemekte, bu beklentinin farkında olan eleştirmen de, hiçbir şeyi gözden kaçırmamış görünme kaygısıyla, çoğu zaman eleştirilmesi gereksiz hatta mümkün olmayan noktaları da eleştirmek durumunda kalmaktadır.

Diğer yandan, eleştirilen ise, yapılan eleştiriyi, bilgiyi ve doğruyu ileriye doğru götürme yönünde bir çaba olarak algılamaktan çok, "harim-i ismet"ine bir saldırı olarak algılayarak, "bu kötü niyetli hareketi" hoş karşılamamakta ve belki de bu konum gereği, yanlışlarına daha da fazla mahkum olmaktadır.

İşte, bu ilişkilerin harekete geçiricilerinden biri olarak, "eleştiri kurumu" ülkemiz insanlarının birbirlerine karşı hoşgörüsüzlüğüne kaynaklık ederken, yanlışların da hergün yeniden üretilmelerine ve birbirlerini nadiren anlayan insanlardan meydana gelen bir toplum olmamıza katkıda bulunmaktadır.

Muzaffer Erdost'un, üstelik ilgi alanına girdiğini söylediği bir kitabın, yalnızca kendi adının geçtiği sahifelerini okuması ve yalnızca buralardan aldığı mesajlarla bir cevap yazması, yukarıda söylenenleri doğruladığı kadar, ülkemiz düşünce hayatının durumu hakkında çok açık kanaatlere sahip olabilmemize izin vermektedir.

Muzaffer Erdost'a kitabımızın tamamını okutabilmek için, her sahifesinde ondan söz etmenin gerekli; ama aynı zamanda da bunun olanaksız olduğunun bilinci içindeyiz. Ancak, Erdost kitabımızın tamamını okuyabilseydi herhalde o talihsiz yazısını yazmazdı, biz de cevap vermek zorunda kalmazdık. Fakat, okumadan yazılan bir eleştiriye cevap vermek, kitabı okuyanları koruyabilmek açısından mutlaka gerekmektedir ve bu cevap "barim-i ismet"imize yapılan bir saldırıyı uzaklaştırmaya yönelik olmayıp, yanlışların mümkün olduğu ölçüde elenmesi yoluyla, "daha doğru" ya ulaşmayı amaçlamamızdan kaynaklanmaktadır.

1. YAZILARIN DOĞRU TANITIMI ÜZERİNE

Erdost yazılarını yanlış aksettirdiğimiz kanısındadır. Bu kanaat iki nedenden ötürü yanlıştır. Birincisi, bir yazı yazılıp yayınlandıktan sonra sadece yazarının malı olmaktan çıkar ve kamuya mal olur. Herkes o yazıyı kendi izafet çerçevesi içinde okur ve anlar. Bu bağlamda, artık yazar da kendi yazısına karşı, yalnızca bir okuyucu konumundadır. Bu nedenle, 1978'de yayınlanmış bir yazının, 1983'de yazarı tarafından, "ben aslında şunu anlatmak istiyordum" biçiminde savunulması anlamsızdır, çünkü geçen süre içinde yazarın bizzat kendinde de bazı değişiklikler meydana gelmiştir ve artık yazıyı yazdığı andaki konumuna sahip değildir. Bu durumda, o da kendi yazısı olsa bile, o yazıya karşı mesafe kazanmış bir okuyucudan başka birşey değildir. Açıktır ki, artık yazar yazısını "yazıyı yazan" olarak değil; "yazıyı okuyan" olarak yorumlama hakkına sahiptir. Bu durumda da, hangi yazı olursa olsun ancak, "acaba gerçekten o anlamı taşıyor mu?" açısından değerlendirilebilir.

Erdost'un yazılarını yanlış aksettirdiğimiz konusundaki kanaatinin hatalı olmasının ikinci nedeni ise, bizim kitabımızda yazara atıf yaptığımız bölümün aynı olmamasıdır. Bu durum olsa olsa, yazarın makalesinde bazı çelişkilerin varlığını kanıtlar.

a) "Osmanlı ve Göçebelik"

Yazar, Osmanlı'yı bir göçebe aşireti olarak görmediğinin kanıtı olarak makalesinin 153-154. sahifelerindeki, Osmanlı kuruluşundaki etnik ve kültürel dokuya ilişkin bazı tarihçilerin görüşlerini özetlediği bölümü göstermektedir. Ancak, aynı makalenin 156. sahifesinde, yani bizim kitabımızdaki kanaatimizin oluşmasına kaynaklık eden sahifede Erdost, "Fethedenler ile fethedilenlerin uygarlık düzeylerindeki farklılıklar, farklı bireşimlerde somutlaşır. Türkmen aşiretlerinin toprak mülkiyet biçimi bakımından kendilerinden daha ileri bir düzeyde bulunan Bizans pronoya (tımar) sisteminin büsbütün etkisinde kalmadığını düşünmek, toplumsal yasalara aykırı, öznel duygular taşıyan bir tutum olmak gerekir.

... Toprak mülkiyet biçimleri, özellikle devlet ile doğrudan üretici köylü ve alt-feodaller ile doğrudan üretici köylü arasındaki ilişkiler, Asya göçebe aşiretlerinin töre ve geleneklerinde yararlanabileceği öğeleri pek bulamazdı." demektedir.

Bu alıntıyı tamamen nesnel bir şekilde içeriğ çözümlemesine tabi tuttuğumuz zaman ortaya şu sonuçlar çıkmaktadır:

— Fethedenler (göçebe Türkler) ile fethedilenler (yerleşik Bizanslılar arasında uygarlık farkı vardır ve bu fark bir düzey farkıdır.

— Bu düzey farklılığı fethedenlerin aleyhinedir, çünkü Bizans pronoya'sı toplumların gelişme yasaları açısından daha ileri bir noktayı temsil etmektedir.

— Pronoya ile tımar aynı şeylerdir. Çünkü yazar pronoya sözcüğünü kullandığı her yerde bu kelimenin yanında parantez içinde tımar sözcüğünü de kullanmaktadır. Yazım kurallarına göre çok açık bir şekilde bu iki kelimenin eşanlamı sözcükler olarak algılandığı anlamı çıkarılmaktadır.

— Pronoya ile tımar aynı şeydir ama, yazar Osmanlı toprak mülkiyet biçiminin Bizanstan etkilendiğini, bu arada tımarın da pronoya'dan etkilendiğini söylemektedir. Acaba, birinci ifade mi yanlıştır, yoksa ikincisi mi? Açıkça ortada olan, her iki ifadenin birden ve aynı anda geçerli olamayacağıdır. Yani Erdost bir etkiden mi söz etmektedir, yoksa bir taklidden mi? Aslında yazar her ikisinden birden söz etmektedir, ama bunu böyle yaptığını farketmemektedir.

— Fethedenler, toprak mülkiyeti biçimi konularında kendi öz kaynaklarına, yani Asya göçebe aşiretlerinin töre ve geleneklerine müracaat edemezler, o halde Bizanstan aktarmalar yapmak zorundadırlar.

Bu içerik çözümlemesinin ışığında Erdost'un Osmanlı devletini bir göçebe aşiretin kurduğunu ve bu aşiretin daha üstün bir uygarlığın temsilcisi olan Bizans toprak tasarruf biçimini taklid ettiğini düşündüğünü ortaya koymaktadır. Ancak, Erdost'un bu konuda kendini savunma ihtiyacını hissetmesi, düşüncelerindeki değişikliği vurgulaması açısından mutluluk vericidir.

Diğer yandan, Muzaffer Erdost *Yarın* dergisindeki yazısında, "Uç beyliğini oluşturan aşiretin 'Kayı' aşireti olduğu tezi dışında bir 'Osmanlı aşireti'nden sözetmek, sözcüklerin özenle seçilmesi gerektiği bir konuda kitap yazan bir yazara yakışmıyor"demektedir. Bu noktada Erdost'un kanaatini paylaşmaktayız Ancak, yalnız bu konuda değil, her konuda sözcüklerin özenle seçilmesinin şart olduğunun da eklenmesi gerektiğini vurgulamaktan kendimizi alamıyoruz. Çünkü, üzerinde mutlak *consensus* sağlanmış hiçbir konu yoktur ve herşey her zaman tartışmaya açıktır.

Yazarın söylediklerinin aksine, kuruluş döneminde asıl sözedilmesi mümkün olmayan tezin "kurucu Kayı aşireti" olduğu; eğer mutlaka göçebelerin kuruculuğundan söz etmek gerekiyorsa, bu bağlamda, bir "Osmanlı aşireti"nden söz etmenin daha gerçekçi olduğunun altını çizmek istiyoruz. Çünkü, birçok tarihçinin uzun süren araştırmalarına rağmen, Osmanlıların Kayı boyuna mensubiyetlerini kanıtlamak mümkün olamamıştır. Barkan bu konuda, Kayı boyundan kaynaklanma konusunun II. Murad döneminde, Osmanlı hanedanına bir asalet yükleme kaygısında olan o dönem tarihçileri tarafından uydurulduğunu ileri sürmektedir. (Ö.L. Barkan, "Osmanlı İmparatorluğunun Teşekkülü Meselesi," *Siyasal Bilgiler Okulu Dergisi*, c.I, sayı:2, 1944, s. 345) 18. yüzyılda 30 yıl kadar Osmanlı sarayında kalan ve işgal ettiği görevlerdenötürü Devletin bütün bilgilerine ulaşabilen Boğdan voyvodası Dimitri Kantemir' de, "maalesef bugün bile, işbaşında bulunan hanedanın kökenini bilen yoktur" demektedir. (Dimitri Kantemir, *Osmanlı İmparatorluğunun Yükseliş ve Çöküş Tarihi*, 3. cilt, Ankara, Kültür Bakanlığı Y., 1979, c. I, s. XLII.)

Bunların karşısında, açıkça ortada olan bir gerçek de, özellikle Anadoluya göç eden Türk kabilelerinin, önderlerinin adıyla anıldıklarıdır; Danişmendli, Ahmetli, Dülkadirli, Hamidli... gibi. Hatta bu kabilelerden birçoğu da Anadoluda yurt tuttukları yerlere önderlerinden kaynaklanan adlarını vermişler ve bunlar Osmanlı zamanında muhafaza edilmiş, bir kısmı da zamanımıza kalmıştır; Aydın, Hamit, Men-

teşe, Teke, Germiyan... gibi. Neden Anadoluya göç edenler, Asya steplerindeki totemik - kandaş aşiret adlarını koruyamamışlardır da, böyle önderlerinin adıyla anılır olmuşlardır? Bunun cevabı açıktır. Anadoluya göç edenler stepteki kandaş ilişkileri uzun göç güzergahları sırasında ve İslamiyete geçiş süreci içinde bozulmuş; bir kısmı Maveraünnehr'de, bir kısmı Horasan'da, bir diğer kısmı da İran içlerinde yerleşmiş veya yerleştirilmiş; önemlice bir bölümü dönemin İslam hükümdarlarının emrine paralı asker olarak girmiş kabile mensuplarının geriye kalanlarıdır. Bunlar da artık İran'da yerleşik bir devletin yöneticileri durumuna gelmiş olan Selçuklu tarafından (Selçuklu adı da anlatmaya çalıştığımız ilişkiler sonucu ortaya çıkmış bir kabile adıdır) Anadoluya gönderilmek istenmektedirler. Bu durumda bütün bu dağınık unsurları biraraya getiren artık eskiden olduğu gibi kandaşlık bağları olmayıp, Anadoluda yurt tutmak üzere harekete geçmek zorunda kalan gayri mütecanis kitleleri toparlayan savaş ve göç önderleri olmaktadır.

Bu açıdan, Osmanlı devleti eğer göçebeler tarafından kurulsaydı, kurucu aşiret mutlaka "Osmanlı aşireti" (veya Ertuğrullu aşireti) adını taşırdı. Tek başına bu nokta bile, (Osmanlı aşireti diye bir örgütlenmenin olmaması) Osmanlı kuruluşunun göçebe unsurlara çok az şey borçlu olduğunu kanıtlamaktadır. Kanıtlanan başka birşey de, Erdost un aceleci hükümlerinin onun tarih alanındaki amatörlüğünün bir sonucu olduğu ve tarihin de amatörlüğe tahammülünün az olduğudur.

b) Bizans'ın Etkisi Sorunu

Yukarıda Erdost'un yazdığı bir paragrafa yaptığımız içerik çözümlemesinde yazarın pronoya ile tımarı bir ve aynı olarak gördüğünü belirlemiştik, bu bağlamda, aynı yazıdan çıkan anlam, tımar'ın pronoya'nın bir taklidi olduğundan başka birşey olamaz. Ancak yazar -Yarın dergisindeki yazısında, "Osmanlı tımarını, Bizans pronoyalarının bir taklidi sayan görüşlere katılmadığımız bilinir" demektedir. Üzüntüyle belirtelim ki, Erdost'un görüşlerini bilen ve izleyen insanlardan olmadığımızdan ötürü biraz utanç duymaktayız. Ancak bu görüşlerin nasıl bilinebileceği konusunda da bir fikre sahip değiliz. Bizim açımızdan bir yazarın yazdıklarından başka kaynakların bilgi kaynağı olması olanaksızdır.

Erdost'un gene Yarın dergisinde yazdıklarını, son yazdıkları olması nedeniyle asıl fikirleri olarak kabul ederek, yalnızca bunlar üzerinde durmak istiyoruz. Yazara göre, "Selçuklu iktaları ile pronoyalar arasındaki benzerlikler ve bunun yanı sıra, tımarlar ile iktalar arasındaki benzerlikler, tımarların doğrudan değilse de dolaylı olarak, Bizans pronoyalarının etkilerini taşıdığını söylememize olanak vermektedir." Bu cümlenin örtülü varsayımı; Selçuklu iktalarının Bizans pronoyalarından etkilendiği, tımarın da ikta'dan etkilendiği, bunun sonucu olarak da Osmanlı tımarının dolaylı olarak pronoya'dan etkilendiğidir. Bunun tersinin mümkün olabileceği yazarın aklına asla gelmemekte, Bizans pronoyasının iktalardan veya daha doğru bir deyişle Doğu Akdeniz'in geleneksel toprak tasarruf biçimlerinden etkilenmiş olabileceği bir varsayım olarak bile ortaya konulmamaktadır.

Bir başka yazımızda ("Son Dönem Bizans Ekonomisi," *Ekonomik Yaklaşım*, c. 3, Sayı:7 1982, s. 137-168) belirttiğimiz üzere Bizans pronoya sistemi 11. yüzyılda Bizansın Malazgirt savaşından sonra içine düştüğü zorluklara bir çözüm getirilmesi amacıyla, İmparatorun diğer rakiplerini alt ederek taht üzerindeki egemenliğini sağlamlaştırmak amacıyla, doğrudan kendine bağlı bir soyluluk oluşturma çabalarının bir ürünüdür. Komnenos hanedanından Alexius pronoya sisteminin kurucusu olarak bilinir. Bu imparatorun amacı, devlete bağlı soylular ve olmayan soylular ikiliğini yaratarak, Anadolu merkez-kaç güçlerini bölmek, buradan da kendi hükümdarlığını tartışılmaz hale getirmekti. *Pronoia* (hükümdarın lütfuyla) imparator yanlısı soylulara bu sadakatleri karşılığı, belirli topraklar üzerinde mali, yargısal ve askeri egemenlik kurnalarına olanak tanıyacak bağışıklıkların verilmesiydi.

Pronoia'nın ortaya çıkışından kısa bir süre sonra, Alexius yanlısı toprak soylularına belirli hizmetler karşılığı belirli devlet topraklarının kullanım hakkının da bağışlanması, *pronoia* uygulamasını büyük çapta Karolenj *beneficium*'unun benzeri haline getirmiştir. Burada ilginç olan nokta, Bizans *pronoia*'sının Meroveni *beneficium*'undan çok uzak olmasına karşılık, Karolenj *beneficium*'unun hemen hemen aynı olmasıdır. Acaba bu benzerliğe bakarak, *pronoia*'nın *beneficium*'dan kaynaklandığını söyleyebilir miyiz? Kanımızca, böyle bir ilişkinin varsayım düzeyinde bile düşünülemeyeceği açıktır, çünkü her iki kurum arasında üçyüz yıllık bir zaman aralığı bulunmaktadır.

12. yüzyılda özellikle II. Alexius Komnenos döneminde (1180 1183) asker sıkıntısı çeken merkezin elinde *pronoia* başka bir nitelik kazanmıştır. Kendine *pronoia* temlik edilen toprak soylusu, bu toprağın merkeze karşı yükümlü olduğu vergileri toplamaya ve bunun karşılığı olarak da, orduya bu gelire orantılı sayıda asker sağlamaya başlamıştır. İşte tımarın kaynağı olarak görülen, *pronoia*'nın 12. yüzyıldaki bu biçimidir. Ancak yasal olarak, *pronoia*'nın sahibi ölünce, devlete geri dönmesi gerekirken. Bizans devletinin fetihlerinin sona ermiş olması, *pronoia* temlik edilenlerin merkeze direnerek bu kazanımlarını irsileştirmelerine yol açmıştır. Ordunun artık dış seferlere çıkmaması *pronoia* sahiplerinin orduya asker yollamamalarının en güçlü gerekçesini oluşturmaktaydı. Ancak, asker yollamamalarına rağmen *pronoia*'ları gene de muhafaza etmeleri, bu kurumun en önemli merkez-kaç unsurlardan biri haline gelmesine yol açmıştır. İşte Osmanlı'nın 14. yüzyılın başlarında tanıştığı *pronoia* bu irsileşmiş ve mülkiyete çok yakın bir nitelik kazanmış olan toprak temlik tarzıdır. Oysa tımarın bundan çok farklı bir nitelikte olduğu çok iyi bilinen bir gerçektir.

Yukarıda belirttiğimiz üzere, *pronoia*'nın ikta'dan etkilenmiş olabileceği veya her ikisinin aynı mirastan kaynaklandığı görüşü üzerinde düşünülmeye değer bir savdır. Zaten, devlet'in belirli bir toprak parçasının gelirini askerlik hizmeti karşılığında (şahsi veya donatılan asker olarak) soylulara devretmesi uygulaması Eski İran devletleriyle Helenistik devletlerde yaygınlık kazanmış bir uygulamadır. Bu kuruma, İrana M.Ö. 6.-4. yüzyıllar arasında egemen olan Akamenidler'de *ilku* veya *kaştu* adı verilmektedir. Burada hemen belirtmemiz gereken nokta, *ilku* teriminin Babilden alınma olduğu ve bu durumda da kurumun geçmişini M.Ö 12. yüzyıla kadar geri götürmenin mümkün olduğudur. Helenistik çağda Akamenidlerin yerine Orta Doğuya egemen olan Selevkoslar büyük ölçüde eski kurumları korumuşlardır. Bu çağda devletten *kleros* adı altında toprak alanlar, bunun karşılığında ya askerlik yapmakta, ya da asker donatmaktaydılar. Roma çağında İrana haklın olan Arsasid hanedanı bu kurumu *karega* adı altında korumuş ve sürdürmüştür. İslam tarafından fethedilene kadar İrana egemen olan Sasaniler de aynı kuruma sahip çıkmışlardır. Bilindiği üzere, İslam fetihleri, fethedilen ülkelerin toprak düzenlerinde kökten değişiklikler meydana getirmemektedir. Bu nedenle, Selçuklu ikta'ının kökeninin Doğu Akdeniz merkez formasyonlarının askeri amaçlı toprak temliklerinde olduğu söylenebilir.

Bütün bunların ışığında, 11. yüzyılda belirmeye başlayan ve 12. yüzyılda netleşen Bizans *pronoia*'sını Selçuklu ikta'ıyla aynı kökten gelen bir kurum saymak gerçekçi olacaktır. Tersine bunların arasında ve özellikle de Osmanlı tımarıyla, *pronoia* arasında etki cinsinden ilişki aramak boşuna bir gayret olacaktır.

Erdost'un Bizansın etkisine ilişkin olarak söylediklerinden çıkan bir başka sonuç daha bizi, yazarın Osmanlı kurucu unsurlarını göçebe olarak gördüğü varsayımına götürmektedir. Çünkü, Erdost'un temel kavrayışına göre Osmanlı kuruluşunu gören yıllarda fethedenle fethedilen arasında uygarlık düzeyi fark vardır, bu da zorunlu olarak Osmanlıyı Bizanstan etkilenmek zorunda bırakmaktadır. Ne yazık ki bu görüşler başta Gibbon olmak üzere aralarında Toynbee'nin de olduğu birçok tarihçinin vülger tarih anlayışlarıyla çakışmaktadır. Bütün bu görüşlerin müracaat noktası, 5. yüzyılda karşı karşıya gelen Germenlerle Romalıların ilişkilerinden, Germenleri'n Romalılaşmalarının ortaya çıkmasıdır. Ancak, Romaya giren Germenlerin Roma kültürüne karşı çıkartacak herhangi birşeyleri olmadığından tam bir asimilasyon süreci yaşanmıştır. Oysa, Bizansı fetheden Osmanlılar, 10. yüzyıldan itibaren İslamlaşmaya başlamış olan ve büyük Oğuz göçlerinden itibaren İran okulundan yetişmekte olan kimselerin ardıllarıdır. Yani çoğu zaman sanılanın aksine, Türklerin Roma'sı Bizans değil İran olmuştur. Göçebelikle uygarlığı ayıran çizgi Türkler tarafından İran'da aşılmıştır Bu nedenle Bizans ucunda karşı kar

---

Küçük Birşey

Karda, ışıltılar altında koşuyorum
Yüzümde sahici bir gülümseme
-usulca gülüşümü okşuyorum

Küçük birşey var bu dünyada
Kocaman birşey hayatımda.

Hangi sözcük daha güzel "Hoşgeldiniz"den
Hangisi "Günaydın"dan sevinçli
-sesimi saklıyorum kimseye göstermeden

Küçük birşey var bu dünyada
Kocaman birşey hayatımda.

El çırpıyorum tomurcuklanan güle
Çiçekler açıyor avuçlarımda
-ellerime bakıyorum sevgiyle

Küçük birşey var bu dünyada
Kocaman birşey hayatımda.

1983

Mehmet Yaşın

şıya gelen iki uygarlığın temsilcileridir. Roma *limes*lerinde olduğu gibi, barbar Germenle uygar Romalı karşı karşıya gelmemektedir. Bütün bunların ötesinde, Türklerin Bizans sınırına gelmeden önce islamlaşmış olmaları, onları Bizans kurumlarına karşı duyarsız kılmaktadır. Büyük tarihçi Pirenne'in dediği gibi, "Germen *Romania* girdiğinde Romalılaşmakta, buna karşılık Romalı İslam tarafından fethedildiğinde İslamlaşmaktadır." (Henri Pirenne, *Mahomet et Charlemagne*, Paris, P.U.F., 1970, s. 111.)

Erdost'a göre Osmanlı'nın Bizanstan etkilenmediğini (toprak düzeni konusunda) ileri sürmek ve etkinin kaynağını İran olarak göstermek, "Osmanlı'yı aklamaktır". Acaba Osmanlının Bizanstan etkilenmiş olması bir suç mu oluşturacaktır da bir aklamadan söz edilmektedir? Bizim bunları yazmamızın nedeni olay ve olgulara doğru tanı koyabilmektir. Yargılamak ve hüküm vermek gibi birniyetimiz asla olamaz ayrıca bunun anlamsızlığının da bilincindeyiz.

Bizans etkisi konusunda son olarak söylemek istediğimiz ,Osmanlı fetihlerinin muhafazakar nitelikte olduğudur. Yani Osmanlı bir bölgeyi fethettiği zaman oranın toprak düzenini uzun zaman aynen korumakta, kendi genel düzenine geçişi çok yavaş bir süreç içinde gerçekleştirmektedir. Bu nedenle Osmanlının özellikle Balkanlarda ve Doğu Avrupa'da yayılmaya başlamasıyla birlikte, bu bölgelerin Osmanlı öncesi toprak tasarruf biçimleri Osmanlı kanunnamelerinde yerel biçimleriyle muhafaza edilmişlerdir. Baştina, menopolya, robota... gibi. Ancak, bu denli muhafazakar olan Osmanlı'nın hiçbir kanunnamesinde pronoya sözüne rastlanmaması bize çok anlamlı gelmektedir.

Erdost, bizim teori terimini de bilimsel anlamda kullanmadığımız kanısında. Bu kanısını da teori ve tahlili birbirinden ayırdıktan sonra, "teori doğru, tahlil yanlış olabilir." "Tarihsel ve toplumsal tahlillerin 'teori' olarak nitelendirilemeyeceği bilinir" diyerek belirtmektedir. Bir kez daha mahçup olmaktan kendimizi alamıyoruz. Ne yazık ki biz tarihsel ve toplumsal tahlillere teori denilmeyeceğini bilmiyorduk. Bize göre teori, olay ve olguların belirli varsayımlara göre tutarlı bir şekilde açıklanması çabasıdır. Doğruluğu veya yanlışlığı söz konusu olamaz. Bir teoriyi geçerli kılan gerçekliği veya doğruluğu olmayıp, varsayımlarıyla birlikte meydana getirdiği iç tutarlığıdır. Bunun yanı sıra, her tahlil mutlaka teorik bir çerçeve içinde yapılır. Bu nedenle de "doğru teori, yanlış tahlil" cinsinden önermeler geçerli değildir. Çünkü her şeyden önce teori ve tahlil uyum içinde olmalıdırlar. Doğru ise başka bir kavramsal çerçevenin içinde yer alan bir kategori olup, "henüz yanlışlanmamış" anlamına gelmektedir.

Erdost'un toplumların evrensel aşamalar izlemesi konusundaki görüşlerini eleştirmek için ayrı bir alana ihtiyaç duymaktayım. Yani *Yarın* dergisinin bana cevap verme olanağı tanıyarak gösterdiği iyi niyeti istismar etmek niyetinde değilim ama, hemen belirtmeliyim ki, bu görüş en azından bu yazı kadar bir alana ihtiyaç gösteren bir başka yazıda eleştirilecektir.

2. FEODALİTE ÜZERİNE DERSLER

a) Birinci Ders:

Feodal Üretim Tarzını model düzeyinde algılayabilmek için hangi kıstasa başvurmak gerekmektedir?

Erdost'a göre, feodal üretim tarzının, artığın tümüne artık-emek yoluyla el konulması olarak tanımlanması yanlıştır, veya iyi niyetli bir yaklaşımla bu ifadeyi yumuşatırsak, eksiktir, çünkü yazara göre, ürün - rant ve para rant da feodal üretim tarzının kategorileridir. Buna bağlı olarak yazar feodalite'de artık emeğin tümüne el konulmasının mümkün olamayacağını bildirmekte ve bizim görüşlerimizi, "feodalite konusunda kitap yazan bir yazar için oldukça büyük bir talihsizlik" olarak nitelemektedir. Erdost' un amatör bir tarihçi olduğu konusundaki kanaatimi daha önce belirtmiştim. Ancak söz konusu olan feodalite olunca, Erdost'u amatör olarak bile nitelemek zorlaşmakta, yazara bu konumda olsa olsa, "meraklı ama dikkatsiz bir okuyucu" nitelemesi uygun düşmektedir. Erdost'un feodaliteye ilişkin tasvirleri, yazarın bu konudaki bilgi eksikliğini ve yetersizliğini tam anlamıyla ortaya koyacak niteliktedir. "Feodalitenin başlangıcında, sınırları geleneksel olarak belirlenen artı - emeğin tümüne senyör tarafından el konulmakla birlikte, bu miktar/oran sözlü ya da tüzel/ yazılı olarak saptanmıştır. Üretim bilgi ve becerisindeki gelişmeler, üretim tekniklerindeki gelişmeler, emek üretkenliğini artırdığı halde, bu oran aynı kalır. Diyelim ki, başlangıçta gerekli emek zamanı ile artı-emek 2/8 oranında belirlenmiştir. Yüz teneke buğdayın 20 tenekesi artı ürün, 80 tenekesi gerekli üründür.

Emek üretkenliğinin artması sonucu 150 teneke buğday üretildiği, yani 50 teneke ek artı-ürün üretildiği zaman, ek artı-ürün de 2/8 oranında senyör ile serf arasında mal edilir; dolayısıyla net ürünün onda-ikisi, yani 30 tenekesi senyöre karşılıksız ödenerek, 120 teneke doğrudan üreticiye bırakılacaktır. Oysa, doğrudan üreticinin gerekli - emeğinin ürünü 80 tenekedir ve dolayısıyla ek artı - ürünün aynı orandaki kısmı doğrudan üreticinin kendisine kalmıştır..."

Üzüntüyle söylemek zorundayız, bu açıklamada bütün kavramlar birbirlerine karıştırılmışlardır. Anlatılan veya tasvir edilen model feodalitenin hiçbir evresine tekabül etmemektedir. Diğer yandan, feodalitenin iktisadi işleyişine ilişkin bir tasvir denemesine girişilmiş olmasına rağmen, çözümlemede iktisat bulunmamaktadır. Feodal üretim tarzının en önemli özelliklerinden birisi belki de birincisi, üretimin farklı iki mekan ve zamanda yapılmasıdır. Bunun anlamı ve feodaliteye diğer tarzlardan farklı bir nitelik veren iktisadi işleyiş; gerekli-ürün/emek ile artık-ürün/emek'in farklı zaman ve mekânlarda üretilmesidir. Feodal işletme birimi olan *manoir*'larda işlenebilir ve işlenen (tarıma açılmış tarlaların tamamı feodal üretim tarzında emek-gücü azlığından ötürü işlenememektedir, feodal üretim tarzını mümkün kılan özelliklerden biri de budur) tarlaların üretkenlik açısından tam yarısı *reserve*, diğer yarısı da *terra mansionia*'dır. *Manoir* alanının geri kalan bölümleri ise işlenebilir ama işlenmeyen tarlaların meydana getirdiği *terra inculta* ve tarımsal bitki üretimi dışındaki diğergereksinmeler için kullanılan *communia* (orman, otlak, mer'a, odunluk vb.) alanlarından meydana gelmektedir. Feodal üretim tarzının oluşma süreci çok uzun bir zaman almıştır. Bu süreci M.S. II. yüzyıl Roma oluşumları içinde başlatarak, IX. yüzyılın sonlarına kadar götürmek mümkündür. Roma ekonomisi içinde köleciliğin bir iktisadi sistem olarak iflasının ürünü olarak, *Latifundium*'ların ürün cinsinden kira karşılığında *colonus*'lara kiralanmasıyla başlayan bu süreç, özellikle 9. yüzyılda Batı Avrupa'da yaşanan nüfus azalmasıyla doruğuna ulaşmıştır. Ayrıntılarına burada girmemizin gereksiz olduğu siyasal ve ekonomik oluşumlar içinde Avrupada merkezi devletin tam anlamıyla ortadan kalkması ve yerel ekonomik-politik güç odaklarının konsolide olması süreci içinde, adına feodal merkez-kaç unsurlar denilen toprak soylularının ortaya çıkan bu atomize ortamda kendilerini yeniden üretme sorunu ortaya çıkmıştır. İşte II. yüzyıldan beri gelişmekte olan doğrudan üreticinin önce toprağa sonra da toprak sahibine bağımlı hale getirilmesi süreci içinde, yerel güç odakları açısından en önemli konu doğrudan üreticilerinin artıklarının maksimumuna el koyabilmek olmuştur. Yüzyıllar boyunca süren elyordamı süreci içinde, serflerin kendi geçimliklerini üretecekleri tarlaların alanı konsolide olmuş ve bunun sonucunda da her serfin aynı büyüklükte bir alanı *reserve* tarlada senyör hesabına işlemesi uygulaması ortaya çıkmıştır. Bütün bunlara bağlı olarak söylenebilecek şey feodalitede *reserve*'in büyüklüğünün serf tarlalarının büyüklüğü tarafından belirlendiğidir. Yani artık-ürünün büyüklüğünü gerekli-emeğin büyüklüğü tayin etmektedir. Bunun sonucunda da feodalitede gerekli-ürün ile artık-ürün birbirlerine eşit olmaktadırlar. Zaten işlenebilir nitelikte olduğu halde işlenmeden bırakılan *terra inculta*'nın varlık nedenini açıklamak başka bir bakış açısından mümkün değildir. O halde feodal üretim tarzını modelleştirirken müracaat etmemiz gereken kıstas, bu tarzda gerekli-ürün ile artık ürünün birbirlerine eşit oldukları kıstası olmak zorundadır.

b) İkinci Ders:

Feodal Üretim Tarzının belirle-

bir okul anısından

yeni bir coğrafya çiziyor başöğretmen
sert bir tebeşirle
yeni bir coğrafya, yeni bir ülke

salon çobanları bir köylünün
harmanını yağmalarken sevinçle
bayrak ve silahın cemiyet yeminleri
saklanıyor bir dehlizde

yeni bir coğrafya çiziyor başöğretmen
sert bir tebeşirle
yeni bir coğrafya, yeni bir ülke

sanayi lümpenleri bir oğulun
boynunu düşünürken çarklara
vapur fareleri bir genç kızın
yaşamını söndürüyor çığlıkla

yeni coğrafya çiziyor başöğretmen
sert bir tebeşirle
yeni bir coğrafya, yeni bir ülke

milyarlar dört duvara dönüşürken
bir kadın yakıyor kendini uzaklarda
oysa utanılan yazgılar değiştirilir ancak
ve utanılan korkular, bir yerde

yeni bir coğrafya çiziyor başöğretmen
sert bir tebeşirle
yeni bir coğrafya, yeni bir ülke

Zeki Etferat

yici ögesi Artığa Yalnızca Emek - Rant yoluyla el konulmasıdır. Bunun dışındaki İlişkiler Feodalite öncesi veya sonrası ilişkilerdir.

Erdost'a göre "feodaliteyi artığın tümüne emek - rant yoluyla el koymakla" özdeşleştirmek "bağışlanır bir hata değildir". Erdost'un bilmediği ve üretim tarzı tartışmalarının odak noktasını oluşturan bir kavram, "bir tarzın *genesis* (oluşum)'i ile *structure* (yapı) ünün aynı şeyler olmadığıdır" Gene bu bağlamda, bir tarzın oluşumu ile yapısı arasında büyük farklılıklar bulunabilir, ama, oluşum, tarzın kendisi değildir ve tarzın modelinin kıstası olarak alınamaz. Olaya bu açıdan bakılınca, Roma *colonus*'luğu feodal üretim tarzının *genesis*'i içinde yer almaktadır, ancak bu üretim ilişkileri kesinlikle feodal tarzın kategorileri arasında yer almamaktadırlar. *Colonus* modelinde kiracı çiftçi kira bedelini toprak sahibine genelde ürünün belli bir oranı cinsinden ödemektedir. Bu cinsten ilişkileri feodalitenin bozulma dönemi olan 11. yüzyıldan itibaren Batı Avrupa'da görmeye başlayacağız. Her iki durumda da ilişkinin temelinin ürün-rant olmasına karşılık bunlar birbirlerinden çok farklı oluşumlardır. Yüzeydeki benzerliklere bakarak üretim tarzları hakkında sonuçlara varmak çok yanlış sonuçlar doğurmaktadır.

Diğer yandan açıklanması gereken bir başka konu da, feodal üretim tarzının neden ancak artığın tümüne emek-rant biçimiyle el konulması halinde mümkün olduğudur. Daha önce de belirttiğimiz üzere, feodalitede üretim iki farklı zaman ve mekanda gerçekleştirilmektedir. Bunun yanı sıra feodalitenin bir diğer özelliği de ürünlerin değişim değerine değil kullanım değerine sahip olmalarıdır, yani pazar için üretim feodal sisteme dışsaldır. Ayrıca, feodal tarzda bütün üretim araçlarının mülkiyeti senyörde temerküz etmiştir. Üretimin farklı zamanve mekanlarda gerçekleşiyor olmasının nedeni, serfe senyör tarafından el konulmuş olmasıyla açıklanabilir. Bütün bunların ışığında baron açısından serfin mümkün olan en fazla artığına el koymanın yolu onu *réserve*'de kendi hesabına çalıştırmak ve buna karşılık onun kendi tarlasında kendini yeniden üretmesine izin vermektir. İşte bu bağıntı içinde, feodal senyör serfin ancak kendini yeniden üreteceği kadar bir tarlayı kendi hesabına işlemesine izin vermekte, aynı büyüklükte bir tarlayı da *réserve*'de ona işlettirmektedir. Bunun sonucu olarak *réserve*'in büyüklüğü serflerin toplam gerekli-ürünlerinin büyüklüğü tarafından belirlenmekte ve artık-ürün ile gerekli - ürün birbirlerine miktar olarak eşitlenmektedirler. Diğer yandan, serf kendi geçimliğini kendi tarlasında üretirken gerekli-emek, *réserve*'de artık üretirken artık-emek sarfetmiş olmaktadır. Yukarıdaki ilişkilerle bağlantılı olarak feodalitede gerekli-emek ile artık-emek de birbirlerine eşitlenmiş olmaktadırlar. Bütün bunların sonucunda feodal üretim tarzında artığın tümüne neden ancak emek-rant yoluyla el konulabildiği ortaya çıkmaktadır.

c) Üçüncü ders:

Ürün - Rant ile Para - Rant hem feodalite öncesinin hem de sonrasının ekonomik kategorileridir. Ancak bunların *Genesis*ini Oluşturdukları tarza göre, aralarında Mahiyet Farkı Vardır.

Erdost açısından feodalitenin bozulma döneminde ortaya çıkan para ve ürün rantla, Osmanlı formasyonları içinde görülen para ve ürün rant bir ve aynıdır. Bu nedenlerle Osmanlı tarzını da feodal olarak nitelemenin hiçbir sakıncası yoktur. Üstelik böyle yapmayanlar "affedilmez hatalar işlemiş olmaktadırlar". Daha önce de belirtmeye çalıştığımız üzere Roma *colonus*'u kira bedelini toprak sahibine ürünün belirli bir oranı veya para cinsinden veya her ikisi birden olarak ödemektedir. Ancak bunlar kesinlikle feodal ilişkiler olmayıp, yalnızca feodalitenin *genesis*'i içinde yer alan ilişkilerdir. Bu cinsten ilişkilerin varlığı tek başlarına feodalitenin oluşumu ve kemikleşmesi için yeterli olmaktan çok uzaktırlar. Bunların yanı sıra diğer bazı kurucu faktörlerin de devreye girmeleri gerekir. Bunların çözümlemesi çok yer kaplayacağından Erdost'tan kitabımıza bakmasını rica etmekle yetinelim. Diğer yandan, feodal üretim ilişkilerinin krize girmeye başladığı 11. yüzyıldan itibaren belirmeye başlayan ve özellikle 13. yüzyılda yaygınlık kazanan ürün-rant ve para-rant artık kapitalist üretim tarzının *genesis*'i içinde yer almaktadırlar. Tıpkı *colonus* tarzı kiracılığın köleci üretim tarzının bir kategorisi olmadığı kadar feodalitenin de bir kategorisi olmadan bir geçiş tarzı olarak kendini sürdürmesi durumunda olduğu gibi, para ve ürünrant da ne feodalitenin bir kategorisi ne de kapitalizmin bir kategorisi olmaksızın, ama kapitalizmin *genesis*'i içinde yer alarak kendilerini sürdürmüşlerdir. Bu bağlantı içinde, ürün ve para-rant, tarımsal üreticiliğin başlaması ve artık üretilmeye başlanmasından itibaren her toplum içinde çeşitli bağlamlarda ortaya çıkan ilişkilerdir. Bunların salt varlıklarına bakarak ve bunları saf feodal kategoriler olarak görerek, bunların ortaya çıktığı heryerde feodalite görmek bizi bir pan-feodalizme ve bunun sonucu olarak da bütün kapitalizm öncesi tarzların feodalite olarak algılanmasına yol açar. İşte bu gibi sakıncaları önleyebilmek ve herşeyi gerçek adıyla çağırabilmek için her iktisadi kategorinin hangi tarzın yapısı içinde veya hangi tarzın *genesis*'i içinde yer aldığının iyice belirlenmesi gerekir. Aksine davranışlar bizi Roma'da kapitalizm, Eski Mısır'da feodalite, Sovyetler Birliğinde Asya Tipi Üretim Tarzı görmek gibi anakronizma'lara sürükler ki, bu cins tavır alışlarla belki herşey yapılabilir ama bilim yapılamaz.

d) Dördüncü Ders: Pre-feodal Terimi Üzerine

Erdost pre-feodal terimini feodalizm öncesi tüm ilişkileri kapsar bir biçimde algılamaya eğilimli olduğunu belirtmektedir. Oysa pre-feodal sözcüğü feodalite öncesini kapsadığı kadar, feodalitenin *genesis*'ini yani oluşumunu da kapsamaktadır. Kendisinin kıstas olarak aldığı pre-kapitalist terimi de paralel bir anlamda kullanılmaktadır. Yani sadece kapitalizmin *genesis*'ine giren iktisadi formasyonlar pre-kapitalisttir. Bu noktada Erdost'un sorduğu bir soruya cevap vermemiz gerekmektedir. Bizce Osmanlı pre-feodal aşamada kalmış ama feodaliteye geçememiştir. Erdost o zaman bunun adının konulmasını istemektedir. Oysa bu bizim açımızdan mümkün değildir. Çünkü herşeyi bitmiş sonlu kategoriler içinde düşünmek, başlayan bir değişimin mutlaka bir sonuca ulaşacağını kavramak bizim için mümkün değildir. Aksine bir davranış, tarihe kesitler içinde yaklaşmak olur ki, bizim tarih anlayışımız bunun kesinlikle zıddında yer almaktadır. Tarih hareketli bir platform üzerinde değişmenin bilimi olarak kavram çerçevemize girmektedir. Bu nedenle, tam anlamıyla modelleştirmemizin mümkün olmadığı çok sayıda toplumsal formasyonun var olabileceğini peşinen kabul ederek tarihi incelemeye başlamamız gerekmektedir. Bu nedenle tarih içinde belli bir yönde değişmenin kader olmasının mümkün olamayacağı gibi, başlayan her değişme süreci de mutlaka "mutlu son"la noktalanmaz. Tarihsel oluşumların serin kanlı incelenmeleri halinde, birçok yarını kalmış, tevkif edilmiş, duraklamış, geriye dönmüşsıçramış toplumsal değişme süreçlerini görmek mümkün olacaktır. Tarihe doğrusal evrimin bir yasa olarak algılanarak yaklaşılması halinde bu olguların anlaşılamayacağının bilinci içindeyiz. Ancak, bu noktada da hemen sorulması gereken soru, Eski Mısır'ın 10.000 yıllık tarihinde acaba hangi tarzın veya tarzların egemen olduğudur. Bunun gibi, acaba 8. yüzyıldaki Merovenj dönemi Galyası ile 10. yüzyıldaki kralsız Galyanın hangi ekonomik tarzlarla adlandırılabileceğidir. Bu gibi soruları çoğaltmak dünyanın en kolay işidir. Asıl zor olan, karanlıkta ilerlerken kendine yol gösterecek bazı çıkıntıları saptamakla uğraşanlara yolun sonunda ne var diye sormaktır. Yolun sonuna hep birlikte ulaşmak zorundaolduğumuzunbilincinin artık üretilmesi zamanı gelmiştir hatta geçiyordur.

e) Beşinci Ders: Angarya ve Kişisel Bağımlılık

Erdost'a göre Osmanlı tarzının feodal olarak nitelendirilebilmesi için angaryaya dair örneklerin sıralanabiliyor olması yeterlidir. Oysa yazının başından beri belirtmeye çalıştığımız üzere, tek başlarına alındığında feodal sayılabilecek hiçbir kategori yoktur. Feodaliteyi mümkün kılan ve onu diğerlerinden ayrı bir tarz olarak algılamamıza izin veren olgu, çok sayıda değişkenin belirli ilişkiler manzumesi içinde birbirleriyle eklemleşmeleridir. Bu açıdan angarya tek başına alındığında feodalitenin bir göstergesi olamaz. Bir kere angarya tarih kadar eski bir uygulamadır ve her tarzla eklemleşmesi mümkündür. İkincisi, feodaliteyi belirleyen angaryanın bizatihi varlığı değil, onun üretim ilişkileri içinde aldığı özel konumdur. Üçüncüsü Erdost'un belirttiği üzere, angaryanın para veya ürün-ranta dönüşmesi angaryanın varlığı veya devamı anlamına gelemez, angarya ancak karşılığı ödenmeden emek-gücünün kullanılması anlamına gelmektedir. Bu kullanım fiili bir kullanımdır. Bu nedenle de kapitalizmde bir angarya ilişkisinden söz etmek mümkün değildir, karşılığı ödenmeyen emek bulunduğu halde. Bütün bu söylenenlerin ışığında Osmanlı tarzında zaman zaman angaryayla karşılaşılması Osmanlı üretim tarzının feodal olduğunu ilan etmemiz için yeterli olmaktan uzaktır. Bunu söyleyebilmemiz için artığın tamamına yalnızca emek-rant yani angarya yoluyla el konuluyor olması gerekir . Oysa bu cinsten ilişkilere Osmanlı tarzında yalnızca çok sınırlı sayıda köyde ve çok sınırlı bir zaman dilimi içinde "Ortakçı kulluklar" içinde rastlanmaktadır. Zaten bunlar da sisteme marjinal kaldıklarından bir süre sonra olağan reaya çiftlikleri haline dönüşmüşlerdir. Diğer yandan Osmanlı kanunnamelerinin dikkatli bir şekilde incelenmesi halinde, Osmanlı sisteminde geçerli olan yegane angaryanın reayanın sipahinin öşrünü yılda bir kez en yakın pazara iletmek ve köyde eğer yoksa, bir kereye mahsus olmak üzere bir sipahi ambarı inşa etmekten ibaret olduğu görülür. Bunun dışında, çok geniş bir Coğrafyaya yayılan ve çok farklı toplumsal konumlarda bulunan halkları çok değişik tarihlerde egemenliği altına almış olan Osmanlının, bunların geleneksel üretim ilişkilerini bir süre muhafaza etmiş olması, Osmanlı tarzındaangaryanın egemen olduğunun kanıtını asla oluşturamaz. Ayrıca tarihe kesit analizi biçiminde değil de süreç algılaması içinde yaklaşıldığı taktirde görülecek olan, Osmanlının bir ülkeyi fethettikten sonra, orada eskiden varolan angaryaları kaldırarak kendi olağan vergi sistemini egemen kıldığıdır.

SON SÖZ

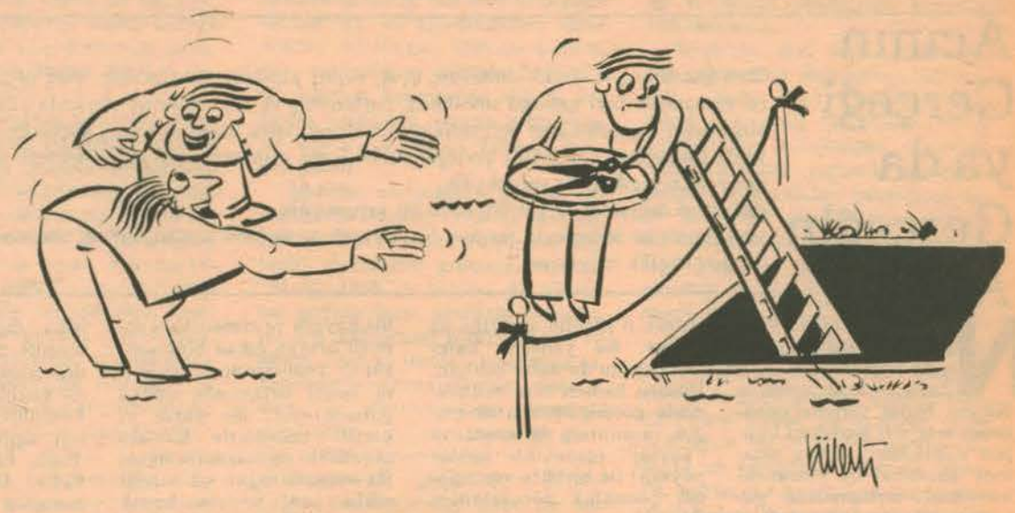
Ülkemizde ne yazık ki Batıya ilişkin hiçbir şey yeterince tanınmıyor. Bunun mevhum-u muhalif'inden ülkemizin iyi tanındığı sonucu çıkartılmasın. Ancak bu noktada asıl belirtmemiz gereken, üzerinde gerçekten derinlemesine düşünülmesi ve araştırılması gereken konularda aydınlarımızın büyük bir kolaycılıkla hemen sonuca ulaşma iştiyakleridir. Bu cinsten davranışların sonucu olarak herşeyi yüzeysel olarak bilen kahvehane bilgiçlerine dönüyoruz ama derinlemesine tahlillerden yoksun bir toplum olarak kalmanın acısını da yüreklerimizde sürekli olarak hissediyoruz.

Muzaffer Erdost'a şükran borçluyum. Hiç olmazsa kendiyle ilgi sahifeleri okuyarak kendini savunma ihtiyacını hissetti ve bazı açıklamalar yapabilmeme olanak verdi.

Bu tartışmaya girmemdeki yegane amacımın doğruyu ileri götürme yönünde olduğunu birkez daha belirtmek istiyorum.

BÜLENT AKARSU

Konuşan : FERGUN ÖZELLİ



Neden Karikatür, nasıl bir karikatür Bülent?

■ Şimdi, neden karikatür sorusunu yanıtlamadan önce bir örnekle gireyim istersen... Biliyorsun SOMUT dergisinin 11 şubat 1988 tarihli sayısında "İNSANCIKLAR"ın çizeri CLAİRE BRETECHER ile yapılan bir söyleşiye tanık olduk. Sorulan soru ve verilen yanıt aynen şöyle:

"Çizgilerinizde neyi amaçlıyorsunuz?"

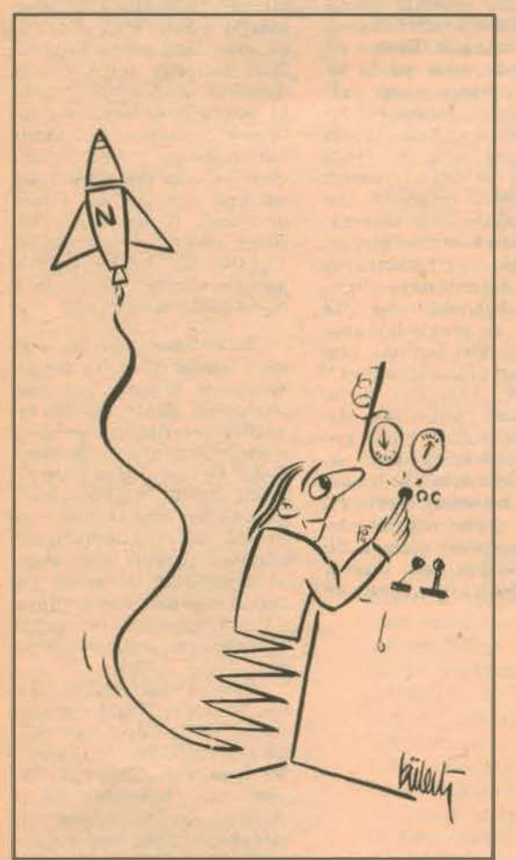
"Kimseyi etkilemek, kimseye birşeyler öğretmek, kimseyi aydınlatmış olmak istemiyorum. Tek amacım sayfayı bitirebilmek."

Çizer açısından böyle bir yanıtın verilmesi bana çok ilginç ve bir o kadar da olumsuz gelmişti. Bir çizer, etkileyecektir, bir şeyler öğretecektir ve aydınlatacaktır ama kesinlikle sayfayı doldurmak olmayacaktır amacı. Bu, bir yanılgı. Kaldı ki bu çizerin düşüncesiyle çizdikleri arasında bir uyuşum gördüğümü de söyleyemem.

Çizgisel anlamda etkili, çarpıcı bir mizah olduğu için karikatür diyorum. Etkilemek, sarsmak, birşeyler öğretmek ve de aydınlatmak için de bir karikatür olsun istiyorum.

Karikatürün bireysel ve toplumsal açıdan günümüzdeki işlevi nedir sence?

■ Bireysellik ve toplumsallık birbirinden ayıramıyacağımız iki olgu. Ancak, her ikisinin de kendine göre taşıdığı nesnel ve öznel nitelikleri var. Karikatürde bireysellik sorunu bireyin kendi kendisiyle ya da çevresiyle olan çelişkilerinin çizgi ile anlatımı oluyor. Örneğin, kendi başına oburca yemek yiyen insanın sorunu başlangıçta kendi sorunuysa toplumsal açıdan düşündüğümüzde toplumdaki dengesiz beslenmenin bir simgesi olup çıkıveriyor karşımıza...



Karikatürün diğer sanat kollarıyla ilişkisi konusunda neler dersin?

■ Günümüzde bu ilişkiler gelişiyor. Edebiyatla çok yakından ilişkisi var. Şiir okumadan, roman okumadan çizgi çizilebileceğini sanmıyorum. Gözlem kendi başına yetersiz kalabilir ama bir şiirde bir öyküde bir romanda gözlediğimiz insanların derinliklerine varmamak mümkün değil. Yani yetersiz kalanı edebiyat tamamlıyabiliyor. Tiyatroda oynanan bir oyun ya da sinemada izlenen bir film de aynı çağrışımı yaptırabiliyor. Resim sanatında ye yer karikatür izleri görüyoruz. Heykelde yaşıyor. Reklamcılık karikatüre el attı. Bunlar hep yaşadığımız gördüğümüz olgular... Kısaca tüm sanat dallarıyla ilişkisi var karikatürün, hem etkilenme hem de etkileme açısından.

Karikatür sergisinin işlevi nedir?

■ Karma sergi açısından düşünürsek, birçok çizeri bir araya getirmesi güzel. Kaldı ki grup çalışmaları oluşturulmaya başlandı. (Odak, Gelişim) Bu gruplar, var olan örgütsel boşluğu ya da eksikliği bir oranda gidermek yoluna girmiştir. Bir başka güzellik şurada: Sergiyi izleyenlerle bütünleşiyorsunuz, tartışıyorsunuz, bunların sonucunda da insanlarla yakınlaşma başlıyor. İnsanlardan uzak değilsiniz. Kişisel sergiler için de aynı durum söz konusu verilmek istenilen düşüncenin yeterince yerine getirilip getirilmediğini görüyorsunuz. Kısaca çizerin kendisine yön vermesini sağlıyor sergiler.

Sanat karikatürü mü, gazete karikatürü mü?

■ Gazete karikatürcülüğü derken kavramlaşmış bir olgu çıkıyor karşımıza...Mutlaka güncel aramak durumunda kalınıyor. Bu, genelde doğru. Çünkü gazetecilik bunu gerektiriyor. Politik ve ekonomik konuda çizilen bir güncel konu, güncel olmasına karşın işlevini sürdürmek zorundadır. Bunu belki gelip geçicilik olarak düşünebiliriz. Bir güncel konu ortaya çıkmış, çizilmiş ve yeni doğacak güncel konular gelmiş beraberinde... Gazete çizerinin yaratma uğraşısı bu bileşke içinde gerçekleşiyor. Ancak şu gerçeği dışlamamız olası değil: Öyle güncel karikatürler var ki işlevini ya da kalıcılığını uzun süredir konuyabilmektedir.

Sanat karikatürüne gelince, gazete karikatürcülüğüne göre farklılığı özünde olsa gerek... Güncelin yerini evrensellik alıyor. Tüm insanlığa seslenen bir karikatür anlayışını bulmak mümkün burada. Öyle bir karikatür düşünün ki tüm Dünya insanlarının anlayışına, sorunlarına yönelik olsun, kalıcılığı sürsün.. Sorunun özü burada yatıyor sanıyorum. Ancak mutlaka bir nitelendirme yapmam gerekiyorsa ve buna bir isim koymak gerekiyorsa, sanat karikatürü diyebilirim. Kaldı ki karikatür güncel olsun kalıcı olsun özünde onun tümüyle sanatsal bir uğraşı olduğundan yanayım.

Karikatür sanatının günümüzdeki sorunları neler sence ve gelecekte nasıl bir karikatür?.

■ Çelişik, bir o kadar da karmaşık sorunlar çıkıyor karşımıza. Neyi, neden ve nasıl çizmek başta gelen sorunlardan biri. Mizah yeterince yerli yerine oturtulamıyor ya da mizah yapacağım diye amaçsız bir güldürüye yükleniliyor. Ben bunu bir geldi-geçti düşüncesine bağlıyorum ve özü, biçimi dengeli sağlam bir mizah kurma işlevinin de yeterince yerine getirilmediği inancındayım. Bu yüzden öykünmecilik gündeme geliyor. Etkilenmenin doğallığı yitiyor ortadan. Ülkemizde karikatür sorunu "Mutlaka benim çizdiğim gibi çizeceksin" anlayışı ile bir okul kurma aşamasına gelindiğini de unutmamak gerekiyor.

İkinci önemli sorun, örgütsel yapının eksikliği oluyor. Karikatürcüler bir araya gelemediği sürece, öz ve biçim açısından dengeli bir gelişim de söz konusu olamayacaktır. Devletin ilgisi gerekir, gerekli ilgi sağlanmadığı sürece ülkemizde gelişmiş bir sanat dalı olan karikatür de güçlenemeyecektir. Ancak Boğaziçi Üniversitesi karikatür kulübü ile İstanbul Üniversitesi karikatür kulüplerinin oluşturdukları etkinlikleri ve birbirleriyle olan kültürel iletişimlerini burada anmak gerekir, istiyoruz ki bu gibi etkinlikler çoğalsın, birleşsin ve güzel olanı sunsunlar bize... Gelecekte teknik değişebilir ama yaşanan öz çağın özü olacaktır.

Oldukça tartışılan bir konu "gurur"... Senin söyleyeceklerin neler bu konuda?..

■ Gerçekten çok tartışıldı bu konu, onun için ayrıntıya girmek istemiyorum. Ancak böyle bir anlayışı kesinlikle olumsuzladığımı belirtmem gerekir. Mizah yapmak ciddiyet ister, gözlem ister, derinlik ve özveri ister. Kaldı ki bütün dergilerde bunların ele alındığım ya da ilke olarak savunulduğunu sanmıyorum. Hele hele, "Halkımız bundan hoşlanıyor" gibi kolayca yaklaşımların karşısındayım sürekli. Argo dilini yaygınlaştırmak, amaçsızca güldürmek bir mizah ögesi olarak algılanıyorsa bırakalım tüm bunları ticaret yapalım.

Karikatür mü, grafik mi?.

■ Grafiğin kapsamı çok geniş biliyorsun, kibrit kutusundan tiyatro dekoruna, kent düzenlemesine kadar uzanıp gidiyor. Daha çok biçime yönelik yani. Biz bu biçimsel kurgulardan yararlanarak, hatta üreterek karikatür çizebiliriz. Bir bakıma karikatürü grafiğin içine sokabiliriz de. Onun için bir ayrımlama yapamıyorum.

BÜLENT AKARSU 1955 yılında Akhisar'da doğdu. 1977'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümü'nü bitirdi. Bu arada çeşitli dergi ve gazetelerde karikatürlerini yayınladı, karma sergilere katıldı.

İlk kişisel sergisini "Kitaplar Seslenince" adıyla İzmir'de sergiledi. Ardından "Turizm ve Kültür" konulu sergiyi Oktay Ekinci ile birlikte Muğla ve Marmaris'te açtı.

Plastik Sanatlar'dan...

Zekai Sezer

Acının Gerçeği ya da Gerçeğin Acı Dili

'Ben akademik ve duruk olmayan, açık, evrim yapabilecek nitelikte, yeni olgularla ilgilenen ve ta ne zamandan beri kabuğu soyulmuş, parlatılmış ve hazmedilmiş olgularla yetinmeyen, ilerlerken alışılmışın dışında kalan gerçeklikleri inceleyebilmek üzere değişen, güçlükleri ortak bir payda altında toplamayan, olaylara yerleşik düzen içine oturtmak için değil, tersine, olaya öncülük etmek üzere ortaya çıkan bir gerçekçilik,
dünyanın değişmesine yardım eden bir gerçekçilik,
yüreğimize su serpmeyip tersine, bizi uyandıran ve kimi zaman, sırf bu yüzden insanı tedirgin eden bir gerçekçilik istiyorum."

ARAGON

Nedir gerçekçilik? Plastik sanatlarda gerçekçilik nedir?

Zafer Gençaydın'ın Kibele Sanat Galerisi'ndeki resim sergisini gezerken bunları düşündüm. Ancak amacım -şimdilik- bu konudaki kuramsal tartışmalara girmek değil. Sanatçının kolayca kendini ele vermeyen ama, gerçekliği değişik boyutlarıyla içinde barındıran resimleri üzerinde durmak istiyorum. İstiyorum diyorum ya gerçekte, plastik bir sanat yapıtının sözcüklerle anlatılabilmesinin güçlüğünü de duyuyorum. Çünkü iyi bir yapıtı en iyi yine yapıtın kendisi anlatır ve eleştirinin işlevinin, "onu" çözümleyebilmek için ipuçları arama noktasında yoğunlaşması kaçınılmaz olur.

Yapıtın iç kuruluşunu anlayabilmek için yapılacak kuramsal çözümleme çabasında, bütünlüğünün parçalara ayrılması gerekiyor; konusu, içeriği ve biçimi nedir? Bu yaklaşım, sanatçıya gideceği yolda pusula çizilmesi, izleyicinin hazır reçetelerle koşullandırılması gibi büyük yanlışlıkları bir ölçüde engelleyebilir ve eleştiriyi nesnelliğe yaklaştırır.

1941 yılında Elazığ'ın Ağın köyünde doğan Zafer Gençaydın'ın çocukluğu, doğanın pek cömert davranmadığı bu kıraç topraklarda yaşama savaşıyla geçmiş. Sırasıyla Akçadağ Öğretmen Okulu, Gazi Eğitim Enstitüsü, Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüş. Bu arada yurdun değişik yerlerinde öğretmenlik yapmış. Şimdilerde Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyeliği yapan sanatçı aynı zamanda Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltraşlar Derneği Başkanı. Zafer Gençaydın'ın önemli bir yanı da plastik sanatlar üzerine eleştiri ve kuramsal yazılar yazması. Almanya'daki öğrenimi sırasında değişik ülkelerden sanatçılar ile kurduğu ve manifestosunu kendisinin yazdığı (ARA-ARA) grubu; halen etkinliğini sürdürüyor. Amaçları plastik sanatlarda gerçeğin anlatımında yeni bir dil bulmak. Ancak salt biçimde değil, öz ve içerik bütünlüğüyle yeni bir dil.

Çevrenin, kişiliğin belirlenmesindeki etkisi, doğal olarak o kişinin sanatına da yansır. Bu yansıma Zafer Gençaydın'da daha belirgin. Hemen hemen tüm resimlerinde gördüğümüz ufuk çizgisi, insanın ya da insanların "peysaj" (genellikle bozkır peysajı) ile birlikte verilişinde; çocukluk dönemindeki doğayla savaşımı, örneğin kıraç bir tarla motifinin, burada çalışan yorgun insanlar kümesinin bilinçli- bilinçsiz yansıması görülebilir. Yine resimlerindeki çizgilerin aralarından birdenbire çıkıp bizi hüzünlendiren, karamsarlığa iten renklerin, acının ve çığlığın dramatik dilinin kaynağında, bu duyguların yaşamdaki gerçekliği var. Eğer bu gerçekliği kolayca yakalayamıyorsak; resim sanatının optik değil, plastik dil'i olduğundandır. Buna Zafer Gençaydın'ın izleyiciyi nesneye bağlamayan, onu düşündüren, bunu yaparken de tedirgin edici acılı bir dil'i amaçlamış olduğunu ekleyebiliriz. Burada küçük bir ayraç açarak dil konusu üzerinde durmak gerekiyor. Resim kendi içinde sözcüklerle anlatılamayan estetik duygu ve düşünceler taşır. Yapıtın imgesel biçimi bu duygu ve düşünceleri izleyiciye iletecek dil işlevi görür. İzleyici bu dil'i, yani sanatçının dilini anlayabilmelidir.

Batılılaşma olgusuyla birlikte batı sanatından devşirilen, buna bağımlı uslublaşma kaygısı ve zorlamaları sonucu ortaya çıkan biçimsel, yapay yeniliklerin örneklerini resim ortamında çokça görmekteyiz. Ne yazık ki çeşitli nedenlerle bunlara geçerlilik de kazandırılıyor. Bu olumsuzluğun en önemli etkisi yeni yetişen kuşak üzerinde. Erken kişiliği bulma kaygısı ve sorunun usluplaşmaya indirgenmesi tuval üzerinde içi boş renk ve hacim oyunlarının oluşmasına neden oluyor. Konusu ne olursa olsun ortaya içeriksiz bir biçim oyunu çıkıyor. Oysa yeni bir biçim, içerikteki yeniliğin, yani insanın kendi dışındaki gerçeklikle; doğanın, toplumsal yaşamın, insanla ilişkisinin yeni bir bakış açısıyla yorumlanışıyla ortaya çıkar. Zafer Gençaydın'ın doğayı, toplumsal yaşamda oluşan- oluşturulan görünüşleri yeni bir bakış açısıyla yorumlayışı ve buna bağımlı oluşturduğu özgün biçimle yansıtması, resimlerini önemli kılan ana özellikler. Bu tavırdan yetişen kuşağın çok şeyler kazanabileceğini söyleyebiliriz.

Sergisinde değişik boyutlarda 53 resmi sergileniyor. Bunları teknikleri ve boyutlarıyla ilintili sınıflandırabiliriz. Çünkü küçük boyutlu resimlerinde kullandığı malzeme ile büyük boyutlu resimlerinde kullandığı malzemenin farklılığı, tekniğinin de farklılaşmasına neden olmuş. Büyük boyutlu resimlerinde boya olarak kullandığı yumurta temperası, resmi yağlıboyanın yanıtıcı etkilerinden koruyor ve yalınlığı sağlıyor. Faili Meçhul, Toplu Gömüt, Kıran, Yaslı Gelin, Artakalan, Sarılı adlı resimleri yalın anlatımı ile küçük boyutlu resimlerinden ayrılıyor. Onlarda ise, yalınlığın yerini bir tür"yanılsama" gibi gelen etki alıyor. Gelişigüzel çizilmiş gibi görünen, oysa yoğun düşünce ve duyarlılık sonucu birden ustaca çizildiği anlaşılan çizgilerin arasında kırmızı, sarı, mor gibi. Resme, ilk gördüğünde eskiz ya da soyut bir çalışma olarak yaklaşan izleyici, bunun bir doğa görünümü ve figürü içinde gizlendiğini seziyor. Doğa parçasını ve figürü aramaya başladığında çizgilerin arasından çıkan form ve renkler, görülmek istenen gerçekliği (doğa, figür) unutturup plastik düzenlemeye ilgiyi çekiyor. İrili-ufaklı pek çok ve form ve renklerle karşılaşılan izleyici tedirgin oluyor. Resmi çözümlemerenk'e indiğinde; titreşimi güçlü, gözü çeken, psikolojik olarak huzursuzluk veren kırmızı ile dinlendirici yeşil; sevinç uyandırıcı sarı ile hüzünlendirici, kederlendirici mor'u yanyana gören izleyici karmaşık duygulara gidiyor. Bu çokyönlülüğün en önemli yanı, yapıtın konu, içerik ve biçim bütünlüğünde algılanışını sağlaması. Bunun göz için eğitici işlevinden de sözedebiliriz. Çünkü figür ve doğa, izleyiciye yabancı gelmeyen, tersine yaşanan gerçeklik olması nedeniyle ilgi çeken konular. Bozkır, çarşaflı kadınlar, döğüşengençler, ölüler, kuşlar, telgraf telleri, ağaçlar vb. Ancak bu ilgi çekici konuların yardımıyla, izleyici, soyutlaşmaya giden ama ona dönüşmeyen bir noktada durağan olmayan plastik bir dil'e ulaşıyor.

Bazı resimlerinde, biçimleri, nesneleri, figürleri us'a getiren işaret ve renkler var. Bir biçimde figürü oluşturan işaret, başka bir biçimde boşluğu oluşturabiliyor. Küçük boyutlu resimlerde, desenlerde ve serigrafilerde bunların örneklerini görüyoruz. Ancak en güzel örneği, bu sergide bulunmayan, özel bir kuruluşun yarışmasında ödül alan "BOZKIRDAKİ OLAY" adlı resminde görmüştük. Sarı renk Bozkır'ın, mavi renk suyun simgesi. Bazı işaretler içiçe girmiş insanları anımsatıyor. Belli ki bozkırda su kavgası anlatılmak isteniyor. Kavganın karmaşıklığı, dinamikliği, çizgi ve işaretlerle verilmek istenmiş. Burada bir figürü oluşturan işaret, başka bir figüre mekan ya da boşluk oluyor. Bir başka figürün parçası oluyor. Bu yöntem resmi dinamikleştiriyor.

Zafer Gençaydın toplumsal yaşamın da iyi bir tanığı. Geçmişte yaşanan pek çok toplumsal olayın, plastik sanatlara yeterince yansıdığını söyleyebilmemiz çok güç. Zafer Gençaydın'ın yurt dışında yaptığı "Faili Meçhul" yurdundan uzakta bile toplumundan kopmadığını, olaylara yabancı kalmadığını gösteriyor. Dozer ile gömülen insanları konu edinen "Toplu Gömüt" ise çağın acı gerçeğini anlatan bir resim.

Öykücü İnci Aral'ın "Kıran Resimleri" adlı yapıtındaki "Güher"den esinlenerek yapılan "Güher'in Dramı", bir dönem Anadolu'daki deyimi ile "köklerine kıran girmişçesine yok edilen" insanlarımızı konu edinen Kıran'lar, edebiyatın işlediği bir konunun resim diliyle anlatıldığı özgün örnekler.

Pusu, Perdenin Gerisi, Yeraltında, Kavga, Kurtuluş Savaşı, Çile, Bekleyiş, Arta Kalan, Kara Sindi, İşçi Pazarı, Meydan Kavgası, Engel....

Söz biter, resimler kendi dilleriyle konuşmaya başlarlar. O dili bilenlere...

Bizim diyebileceğimiz: Zafer Gençaydın'ın resimlerinde gerçekçiliğin yeni bir boyut kazandığı ve resim sanatımızın soluklandığıdır.

"Faili Meçhul"

"ÇÜNKÜ BİR YAPITI EN İYİ YİNE YAPITIN KENDİSİ ANLATIR VE ELEŞTİRİNİN İŞLEVİNİN, 'ONU' ÇÖZÜMLEYEBİLMEK İÇİN İPUÇLARI ARAMAK NOKTASINDA YOĞUNLAŞMASI KAÇINILMAZ OLUR."

kitaplar...

ÖLÜM SEFERİ

Joseph Conrad.
Adam Yayınları.
Çeviren: Haluk Şahin

ÖMER TÜRKEŞ

Joseph Conrad, çağdaşı Jack London ve öncülleri Daniel Defoe ve Melville ile birlikte dünya edebiyatının en büyük gezginci yazarlarından birisidir. Medeniyetten uzak köşeleri, ilkel bir yaşam sürdüren insanları ve para kazanmak, zengin olmak için giden gemicilerin dramını betimlediği yapıtları anti-sömürgeci bir bakış açısıyla yazılmıştır.

Conrad'ın çağı (1857 - 1924), serbest rekabetçi kapitalizmin finans kapitalizmine, emperyalizme dönüştüğü süreçtir. Özellikle 1900 - 1903 ekonomik bunalımını da kapsıyan bu sürecin toplum üzerindeki etkileri, yazarın yaşamında, içinde yaşadığı çağa ve çağın üretim ilişkilerine nefret duyması şeklinde görülür. Bu ilişkilerden kaçmak için çıktığı yolculuklar ise, Conrad'ı düş kırıklığına uğratmış kapitalizmin gelişme sürecinin yarattığı ruhsal ve ahlaksal çözülmelerin sömürgecilerle birlikte, uzak denizlere, "Afrika'nın balta girmemiş ormanlarına" dek taşındığını görmüş ve bunları eserlerinde gerçeğe uygun olarak betimlemeyi başarmıştır. "Ölüm Seferi"nde geçmişe, geçmişin insanına duyulan özlem açıkça dile getirilir: "O da zamanının çocuğuydu, tükenmiş, unutulmuş bir kuşağın kimsesiz kalıntısıydı... O'nun ses sizliğini anlayabilecek insanlar çekip gitmişti bu dünyadan. Kuşku ve umut nedir bilmiyen herkes gibi güçlüydü onlar... Onlar gizemli denizin ölümsüz çocuklarıydılar, onların yerini, hoşnutsuz yeryüzünün koca çocukları aldı."

Conrad'ın gözünde denizler gizemli, gemiler ise başlıbaşına birer dünyadır ve gemi dünyasının gerçekliğinin, nesnel gerçekliğe benzemesi için bir çeşitlemeye gider yazar. Gemi tayfaları olanaklar ölçüsünde farklı uluslardan, farklı ırklardan seçilmiş ve her birinde, Conrad'ın insanlık için değişmez gördüğü davranış biçimlerinden birkaçı betimlenerek gemiye dünya imgesi verilmesine çalışılmıştır. Ancak, Defoe ve Melville gibi, yapıtlarında kadın kahramanların yeralmaması, yansıtılmağa çalışılan gerçekliğin bir yönünün eksik kalmasına yol açmıştır.

Tam bir serüvenci ruhuna sahipti Conrad. Yapıtları ya uzak denizlere yolculuklarla veya İngiltere'nin Afrikadaki sömürgelerinde geçer. Denizin maviliğinin, güneşin parlaklığının, ormanların yeşilliğinin; kısaca doğa güzelliklerinin, medeniyetin henüz kirletemediği bu yörelerdeki olağanüstülüğü, yolculuğun başında ve sonunda limanların pisliği, sefaleti, havanın sisi ve yağmuru çarpıcı bir biçimde anlatılarak verilir. Böylelikle yazar, kendi duyumlarını ortaya dökmeden, okuyucuda da benzer duygular uyandırmayı başarır.

Conrad için sanatçı, "sevinme ve şaşırma yeteneğimize hayatımızı çepeçevre saran bilinmezlik duygusuna, acıma, güzellik ve acı duygumuza, içimizde varolan tüm evrenle kardeşlik duygusuna seslenmelidir. Bu nedenle çarpıcılık, gizemlilik, dostluk, acıma duyguları eserlerinde yoğun olarak gözlenir. Anlattığı insanlar içinde bırsızı, yalancısı, korkağı, katili olduğu gibi, dürüst, cesur, güçlü ve akıllı olanlar da vardır. Ya da bu çelişkili özellikleri aynı karakter üzerinde betimler. Ancak çelişkilerin, değişik karakterlerin çelişik davranışlarından çıkmayışı, insanlara özgü bu yönsemelerin çarpıcılığını engeller.

Romandaki eşya betimlemeleri, olayın geçtiği yerlerin tanıtımı, öykünün gelişiminde, karakterlerin ruhsal süreçlerinin anlaşılmasında rol oynayan unsurlardır. Kişilerin doğa ve toplumla ilişkiler içinde ve rilişi, gerçeklik duygusunu derinleştirir. Ancak bu insanlar içinde "tipik" yoktur, tipik olan, bu insanların (tayfaların) oluşturduğu ve bağımsız bir karaktermişçesine yaşayan topluluğun davranışlarıdır.

Geçmişe duyduğu özlem çok güçlü olsa da, Conrad tayfalarını yaşamın kokuşmasından sorumlu görmez, onların geçmişteki kadar iyi olmaması, karadaki düzen bozukluğunun bir yansımasıdır ve Conrad insanlık için umutludur. Tayfaların arkadaşları uğruna canlarını tehlikeye atabilmeleri, doğa ile giriştikleri zorlu kavgadan zaferle ayrılmaları hep bu umudun belirtileridir. Basit, sessiz ve unutulmuş kişilerdir Conrad'ın insanları ve onların gemide hayvannuşçasına işlem gördüklerinin de, karaya çıktıklarında sefalet çekeceklerinin de ayırdındadır yazar. Ancak yine de ezilen insanlardan yana çıkmaz. İsyan çıkarmak isteyen tayfayı ahlaksız, çıkarcı ve korkak, kaptanı (gemideki iktidarı) ise gerektiğinde sert, gerektiğinde şefkatli ve geminin mutlak hakimi olarak betimlemesi, Conrad'ın toplumsal devinimlere karşı kuşkulu olduğunu gösterir.

Öykülerinde sürekli olarak bir gözlemci bulunur. "Karanlığın Yüreği" yapıtında kullandığı gözlemci olayların akışını etkileyen bir çözümleyici olduğu hal de, Ölüm Seferi'ndeki salt bir aktarımcıdır. Değişik anlatım biçimlerini kullanmakta ustadır Conrad. Öyküde, gemi en şiddetli fırtınalarla boğuşurken, birden devreye giren bilinç akımı tekniğinin bizleri sakin bir ortama taşıması ve az sonra kendimizi yeniden fırtınaların içinde buluvermemiz anlatımdaki çarpıcılığı (ironiyi) sağlar.

Öyküyü anlatırken, zaman zaman kendi düşüncelerini açığa çıkaracak sözler kullanması, kitabın akıcılığını ve yarattığı gerçeklik duygusunu biraz olsun sarsıyorsa da, ruhsal gerçekliği yansıtmadaki başarısı, çağının bunalımlarını betimleyişi ve öykülerindeki teknik ustalık, eleştirel gerçekçi yazarlar arasında Conrad'a ön sıralarda bir yer sağlıyor.

BİR DİRENİŞİN ROMANI FIRTINA ÇOCUKLARI

Themos Kornaros
Türkçesi: Nevzat Hatko
May Yayınları, 2. Basımı 1975

MEHMET İZER

Kimi kitaplar iki kez okunur, birincisinde okunur geçilir, ikincisinde okunur. İlki genellikle onsekiz yaşlarına rastlar. İkincisiyse daha sonraki yıllara.

İşte arkasındaki yazıda "... bu elkitabını..." diye tanıtılan Fırtına Çocukları tümüyle böyle bir roman. Yayıncıları bilinçli mi yazmışlar bilmiyorum ama, düşünün ki 313 sayfalık bir kitaba, dahası romana elkitabı diyebilmek oldukça iddialı bir yaklaşımdır ve bunu tümüyle hakeden bir kitap Fırtına Çocukları.

Bu sayfada iki sayı önce Kodzias'ın "Yedi Numaralı Debliz"i tanıtılmıştı. Yunan iç savaşından sonraki dönemi, sürgünlerden zindanlardan dönenleri anlatıyordu. İşte iç savaştan hemen sonrasını, sürgünlerden, zindanlardan memleketlerine dönenleri değil de, dönemeyenleri ya da henüz dönemeyenleri anlatıyor Fırtına Çocukları'nda Kornaros.

Daha anılar çok yeni. Destansı direniş, başlangıcıyla, sonuyla belleklerde. Kimi korkaklıklar, yılgınlıklar tek tek anımsanabiliyor. Üstelik bütün bu insanlar zindanlarda, işkencede. Büyük kısmı kurşuna dizilmeyi bekliyor.

Kişisel özellikler öne çıkıyor, kırgınlıklar gündeme geliyor, en küçük ayrıntılar büyük tartışmalara neden olabiliyor. Yönetimin aralarına sokmaya çalıştığı ajanlar belli süreler için de olsa başarılar elde edebiliyor. Komün yaşantısı yıkılmaya çalışılıyor.

Ama kurşuna dizilmeden önce son bir işkenceye alınan ve o anda "Kararlıysan, güçlüysen ve de bilinçliysen acı duymazsın!" diye arkadaşına seslenen "ihtiyar"ın, Stavro Amcanın çabalarıyla dağılmaların önüne geçilir, kişisel etkilenmeler arkaya itilir. Artık koskoca bir hapisane, zindan tek bir yumruktur. Pek az sayıdaki yılgın tecrit edilmiştir. Koskocabir hapishane dolusu adamdan "pişmanlık beyannamesi" imzalayan pek az çıkmıştır.

İnsanlar "yanlışlıkla" kurşuna dizileceklerin arasına katılır, sabah son anda, "ateş" denilmeden bir dakika önce anlaşılır "yanlış".

Alınır sıradan, "Asıl işkence arkadaşlarımın nasıl kurşuna dizildiğinin ayrıntılarını görmek değil... asıl işkence kurşuna dizildiğinin ayrıntılarını görmek değil... asıl işkence kurşuna dizilenlerin senin üzerine diktikleri gözleri. O an senin ne durumda olduğunu düşünemezler onlar. Senin sıradan çıkarıldığını görürler, o kadar. Dize geldiğini, çözüldüğünü sanırlar... Öylesine bir şikayet vardır ki bakışlarında, sanki bir kez de sen öldürüyorsun onları!..." diye anlatır sonradan herhangi birisi. Nasıl dayanılır asıl bu işkenceye?

İnsanlar kurşuna dizilmeyi beklemeye gönderilirken nasıl dayanırlar, Stavro amcanın dediği gibi "kararlı, güçlü ve bilinçli" değilsen yeterince. Ama şöylesine insanlar oldukça yine de yılmaz, dayanılır: "Beyazlar giyinmiş, uzun saçları omuzuna dökülmüş genç kadının son isteği..." "Olmaz" diyor gardiyan... sonunda bağıra rak çözüyor sorununu genç kadın: "Beni tanımazsınız.

Adım Elektra, diyor yukardan yanıt veren yaşlı sese, Oğlun Vasilin nişanlısıyım. Kendisi yaşıyor. Kefalonya adasındaki cezaevinde, biliyorum bunu. Bir isteğim yok, nişan yüzüğümü yollamak istiyorum kendisine.

Söyleyin ona, kurtulursa eğer, kendisi için özgür bir Elen kızı seçsin. İkisi birlikte beni sevsinler, ansınlar beni. Nasıl alacaksınız yüzüğü yukarı?..."

Bir direnişin öyküsüdür, Fırtına Çocuklar. İki kez okunur, birincisi onaltısında, onsekizinde. ikinci kez de daha sonraki yıllarda. Elkitabıdır Fırtına Çocukları, pek çok kez okunur.

Altın Palmiye kazanan filmin oyuncusu, Sümiko Sakamote.

36. CANNES FİLM FESTİVALİ'NİN ARDINDAN

36. Cannes Film Festivali alışılmıştan sönük geçti ve başladığı gibi yağmurlu bir havada bitti. Japon yapımcı *ShoKei Immamura*'nin filmi "Naryama Baladi" Altın Palmiye ödülünü alırken birçok gazeteci ve eleştirmenin kafasında soru işareti doğdu. Ödülün bu filme verilmesini "adet yerini bulsun" olarak niteleyenlerin sayıları az değil.

İki film, festivali izleyenlerin gönlünde birincilik ödülünü bölüştü: Sovyet yapımcı *Andrej Tarkovskij*'nin İtalya'da aynı ülke televizyonunun parası ile çektiği "Nostalghia" ile Avustralyalı yapımcı —"Gelibolu" filminden tanıdığımız— *Peter Weir*'in Endonezya'da geçen "A Year of Living Dangerously" adlı filmleri.

"Nostalghia" bir özlemin filmi. Rusça "Sıla özlemi", Yunanca "Sılaya dönüş" anlamına gelen bu başlık, Tarkovskij'nin "kişinin ancak kendi vatanında mutlu olabileceği ve başka bir ülke kültürünü asla benimseyemeyeceği "yolundaki görüşünün beyaz perdeye yansıtılmasını içeriyor. Basın toplantısında alçakgönüllü tavrı ve her soruya içtenlikle yanıt vermesi ile beğeni kazanan genç yapımcı, "Ülkesini terk etmeyi düşünen herkese önerim önce benim filmimi görmeleri," şeklinde konuştu.

Peter Weir'in filmi ise, Endonezya'daki ünlü insankıyımından (1965) önceki birkaç günü gösteriyor Avustralyalı bir gazeteci, rolünde *Mel Gibson* ile yine aynı ülkeden fotoğrafçı rolündeki *Linda Hunt*, Endonezya'da sağın giderek güçlenmesini ve Sukarno'nun başa geçmesiyle gerçekleşen insankıyımına hazırlanmasını gerçekçi görüntülerle veriyor. Erkek fotoğrafçı rolünü bir kadının yapması işin bir başka ilginç yönü. Filmin sonuna dek durum açıklanmıyor. Çeşitli politik baskı yöntemlerinden ötürü filmi Avustralya'da tamamlamak zorunda kalan Peter Weir, "Kendi yaşamlarını ortaya koyarak uğraş veren ilericileri anlıyorum," diyor, "ülkelerinde çekilen acıyı görüp birşeyler yapmak istiyorlar. Benim bulduğum çözüm onlarınkinden farklı ama filmde madalyonun her iki yüzünü göstermeyi en doğru yol olarak buldum. Ölümü şiddetle önlemek ile sevgiyle önlemek yüzlerini..."

Fransız sineması için bir fiyasko olaran nitelenen festivalde Fransızların yüzünü, *Robert Bresson*'un "Para" adlı filminin, "Nostalghia" ile "En iyi sanatçı ödülünü" (en iyi çekim) bölüşmesi güldürdü.

Eşcinsellik, aile içi cinsellik ve hafif pornografi terimlerinin bolbol karşılık bulduğu diğer filmler arasında ilgi çeken bir başka film de, festivale son gün yetiştirilen "Güney" adlı İspanyol filmi. Yapımcı *Victor Erice*'nin sonunu getiremeden -parasızlıktan ötürü- bitirmek zorunda kaldığı bu film, içsavaş yıllarında bir baba-kızın dramını işliyor.

Senaryosunu 14 yıl önce *Marquez*'in yazdığı Meksika filimi "Erendira", herhangi bir ödül kazanmamasına karşın beğeni ile karşılandı. Babaannesi tarafından sokak kadınlığına zorlanan bir kızın öyküsünü anlatan filmde başrolü *Irene Papas* oynuyor.

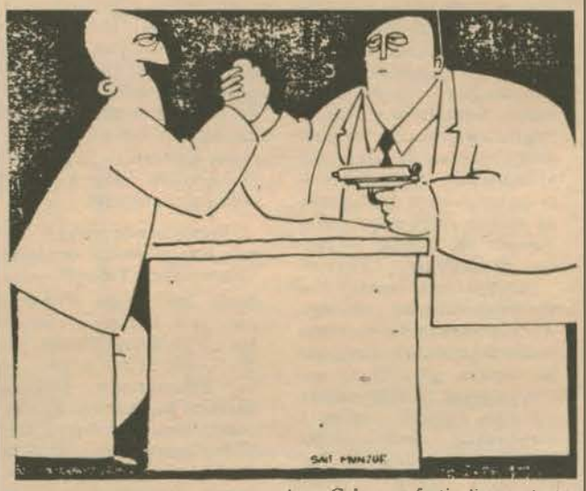
Festivalin diğer ödülleri şöyle dağıtıldı: Jüri ödülü, "Dava Bitti" filmi ile *Mrinal Sen*'e; Jüri büyük ödülü, *Monty Python*'un "Yaşamın Anlamı"na en iyi kadın oyuncu ödülü, *Marco Ferri*'nin "Piera'nın Öyküsü" adlı filmindeki rolü ile *Hanna Schygulla*'ya; en iyi erkek oyuncu ödülü, *Claude Goretta*'nın "Mario Ricci' nin Ölümü" filmindeki rolü ile *Gian Maria Volonte*'ye ve en iyi sanat katkısı ödülü de *Carlos Saura*'nın "Carmen" filmine verildi..

En iyi kadın oyuncu ödülünü alan Hanna Schygulla, bir başka filminde - Varennes'de Gece - Marcello Mastroani ile.

ZÜLFÜ LİVANELİ İLE MARIA FARANDOURİ STOCKHOLM'DE KONSER VERDİ

Toplumcu ozanlardan yaptıkları uyarlamalar ve sevilen bestelerı ile özellikle Türk ve Yunan sanatseverlerinin beğenisini kazanan Maria Farandouri ile Zülfü Livaneli, 21 Mayıs'ta Stockholm'ün konser salonunda, bir süredir Avrupa'da vermekte oldukları konserlere bir yenisini kattılar. Her iki ülke halkı dışında İsveçlilerin de büyük ilgi gösterdikleri konser üç saat sürdü. Livaneli, konsere şarkıcıdan çok besteci ve orkestra yöneticisi olarak katıldığını söyledi ve dört şarkı dışında Farandouri'ye sazı ile eşlik etmekle yetindi. Seferidis, Ritsos ve Nazım'ın dizelerini seslendiren sanatçılar, Yunanlılardan oluşan orkestranın eşliğinde büyük alkış topladılar. İsveçlilerden oluşan bir koro da, Teodorakis uygulamaları ile geceye renk kattı.

Fotoğrafta Livaneli'yi yine Stockholm'de, 1976 yılında verdiği bir konserde görüyorsunuz. (Fotoğraf: G.Uçkan)



GABROVA MİZAH FESTİVALİ SONUÇLANDI

● Sait Munzur özel ödül aldı.

Bulgaristan'ın Gabrova kentinde düzenlenen 6. mizah festivali biyenalinde karikatür alanında birinciliği (Altın Ezop) ödülünü Manuel Hernandez (Küba) kazandı. 36 ülkeden 230 karikatürcünün katıldığı festivalde Türkiye'den Sait Munzur özel ödül aldı. Festivalde Türkiye'den Ergun Tunçkan, Erdoğan Bozok, Mahmut Akgün, Sait Munzur, Semih Balcıoğlu, Fethi Develioğlu, Fuat Kurcalı, Ferruh Doğan'ın karikatürleri, Sema Ünder'in heykel çalışması sergilendi.

Gabrovo festivalinde uluslararası edebiyat ödülü Leonid Lenchi (Sovyetler Birliği), Kurt Vonnegut Jr. (Amerika Birleşik Devletleri)ne, ulusal edebiyat ödülü de Chirsto Radevski'ye verildi.

Gabrovo Mizah ve Yergi evinin yöneticisi Stefan Fourtunov, 1985 biyenalinde toplu Türk karikatürleri sergisi açmak için çalışmalara başladıklarını açıkladı. Yine Gabrovo mizah ve yergi evinin girişimiyle gerçekleştirilen 106 Çağdaş Karikatürcü sergisinin şu sıralarda Londra'da olduğunu söyleyen Fourtunov, Türkiye'den Turhan Selçuk, Semih Balcıoğlu, Ferruh Doğan'ın da karikatürlerini içeren sergının dünyanın belli başlı kentlerini dolaştığını bu yıl İstanbul'da getirilmesi için girişimlerde bulunacaklarını belirtti.

VENEDİK FİLM FESTİVALİ 31 AĞUSTOS'DA BAŞLIYOR

Venedik Film Festivali 31 Ağustos-11 Eylül tarihleri arasında yapılacak. Bu sene yedi dalda ödül verilecek.

- Yarışma programı: "Venedik 40"
- "Genç Venedik".
- "Gece ve Gündüz Venedik": Yarışma dışı çağdaş filmler sunulacak.
- "SICA'nın Venediği": İtalyan sinemasından örnekler.
- "Venedik TV": özellikle yeni teknolojilerin gösterildiği televizyon için yapılmış filmler.
- "Geçmişte Venedik": İki ünlü film yönetmenine ayrıldı bu sene: Rene Clair ve Elio Petri.
- "Bir Sene İçin Venedik": Bir yılın dökümünün yapıldığı etkinlikler.

FRANSIZ DİLİ KONUŞAN YAZARLAR BİRLİĞİ ÖDÜLLERİ

Fransız dili konuşan yazarlar birliğinin ödülleri dağıtıldı. Bu kuruluşun başkanı tarafından Paris'de dağıtılan ödüllerin sahipleri şunlar: Yodi Koroen (Kamerun) "Ciğeri Beş Para Etmez Zenci" (1982 Kara Afrika ödülü), Frederic Pacere Titinga (Yukarı Volta) "Büyücünün şiiri ve "Angola için şiirler" Dominique Baudis "Lübnanlı Hristiyanların İhtirası", Rene Chamussy "Bir Savaşın Günlüğü" İgor Farani Pasifiğin Süvarileri", Jean Pierre Lefevre-Garros "Tric Mardage", Berten Juminer (Karaib 81 ödülü) "AAda'nın Sahipleri".

"PLASTİK SANATLARIN BUGÜNKÜ SORUNLARI"

2 Haziran günü Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümünde "Plastik Sanatlarm Bugünkü Sorunları" konulu konferans yapıldı. Hatice Örcün Barışta'nm yönettiği konferansa Dinçer Erimez, Mustafa Ata, Halil Akdeniz, Mustafa Aslıer, Zafer Gençaydın konuşmacı olarak katıldılar.

"Galeri sorunu, ulusallık, sanatçının özgürlüğü, eleştiri" konuları değişik yaklaşımlarla irdelendi.

ANNECY ÇİZGİ FİLM FESTİVALİ'NE 31 ÜLKE KATILIYOR

31 ülkenin yüzün üstünde çizgi filmi bu sene "Uluslararası Annecy Çizgi Filmi Gününde" gösterilecek. Yarışma bu konudaki her eğilime ve bu sanatın her çeşidine açık oluyor.

73 film yarışma programı içine alınırken, 46'sı "Ponarama"da gösterilecek.

Bu yarışmaya özellikle İngiltere, ABD, Kanada ve sosyalist ülkeler en fazla eserle katılan ülkeler oluyorlar. Yarışma dışında ayrıca uzun metrajlı iki çizgi film gösterilecek: Çin çizgi filmi "Maymunlar Kralı" ile Fransız yapımı "Chronopolis".

TEKNOLOJİ VE SANAT

Sanat Kurumu'nda 18 Mayıs 1983 günü yapılan "TEKNOLOJİ VE SANAT" konulu açık oturuma Ressam Nüzhet İslimyeli, Yontucu Remzi Savaş, seramik sanatçısı Hamiye Çolakoğlu-ressam Zafer Gençaydın, fotoğraf sanatçısı İbrahim Demirel konuşmacı olarak katıldılar. Jülide Gülizar'ın yönettiği oturumda Nüzhet İslimyeli, geçmişten günümüze teknoloji'nin sanat'a teknik yönden etkisi; Hamiye Çolakoğlu, seramik tekniğinin gelişmesinde teknolojinin yararları; Remzi Savaş çağdaş yontu - teknoloji ilişkisi üzerinde görüşlerini söylediler. Zafer Gençaydın, teknolojinin ortaya çıkardığı insan tipi ve bunun plastik sanatlara yansıması üzerinde durdu. İbrahim Demirel ise diğer konuşmacılardan farklı olarak teknolojik gelişmenin sanatta yaratıcılığı yozlaştırdığını söyledi.

Konuşmacıların yeni ve ilginç yaklaşımları, bunun izleyicilerde doğurduğu değişik tepkiler, oturumun dinamik geçmesini sağladı. Remzi Savaş'ın çağımız yontu sanatının bilim ve teknoloji ile yakın ilişkisi üzerinde yoğunlaşan konuşmasında ışık, ses ve renk bütünlüğünde, mekanik hareketli ve bilgisayar ile yapılmış yontu örnekleri vermesi, klasik yontu geleneğine alışmış olan bizleri şaşırttı. Zafer Gençaydın'ın plastik sanatların, salt kendine özgü ölçütler yerine; çevre, iletişim araçları, teknoloji ve bilimin değişik dallarıyla bütünlük içinde değerlendirilmesi gerekliliği, teknolojinin ortaya çıkardığı birey ile bunun plastik sanatlara yansıması üzerine eyisişimsel yaklaşımı, yeni tartışmaları gündeme getirmesi açısından önemliydi.

Bilim ve Teknoloji'deki gelişmeler elbette toplumbilimden psikolojiye kadar değişik ve geniş bir alanı etkilemektedir. Duyarlı sanatçıların bu gelişmelerden etkilenmemeleri olanaksızdır. Yapıtını oluştururken; teknoloji ürünü malzemeden araç - gerece, teknolojinin yarattığı çevreden birey'e, duyarlanmaya değiş pek çok şeyden yararlanacaktır. Teknoloji ve Bilim estetik davranış ve algıları etkileyecektir. Bu konuda verilebilecek en ilginç örnek; bilgisayar uzmanlarının ortaya attıkları "ALGORİTMİK ESTETİK" ile Klee'nin temel sanat eğitiminde kullandığı yöntemin yakınlığı, Bauhaus okulunda matematik ve geometrinin en yeni kurallarından, Gestalt kuramından ve endüstri renklerinden yararlanılması örneğidir.

Yine resim sanatında objenin parçalanması, objeye tek bakış noktasının kırılması olarak değerlendirebileceğimiz KÜBİZM ile bilimde maddenin en küçük parçasına ayrılması arasında yakın etkilenme vardır.

Çağımızda bu örnekler çoğaltılabilir.

Önyargılı, şematik yaklaşımlardan sıyrılıp konuya ciddi olarak bakıldığında; günümüzde bilim ve sanat arasındaki yoğun ve karmaşık ilişkide SİBERNETİK'in yadsınmaz ve çok yönlü işlevi görülmektedir. Konunun Teknoloji üretiminde ve kullanımında güçlük çeken bizlere yabancı gelmesi, bu olgunun gözardı edilmesini gerektirmez. Bilim ve Teknolojideki gelişmeleri yetenice çözümleyememiş olmamıza karşın nasıl kabulleniyorsak, bunlarm sanat'a yansımasını da kabullenmemiz gerekmektedir. Burada düşünmemiz gereken şey sanatçının teknolojiden nasıl yararlandığıdır. Unutmamak gerekir ki; bilimin ve sanatsal yaratmanın gelişmesi, yaşamın daha boyutlu kavranmasını ve yeni yaratma olanaklarını sağlayacaktır. Doğal olarak sanatın dili de değişecektir, yaşamın algılanış ve yorumlanış biçimi de.

Kuşkusuz her toplum kendi sanatını yapar. Ancak çağın sanatı da gözden uzak tutulmamalıdır.

● zekai sezer

"AT" İTALYA'DA ÖDÜL KAZANDI

Ali Özgentürk'ün yönettiği, Genco Erkal'ın ve Harun Yeşilyurt'un başrollerde oynadıkları "At" filmi, İtalya'da düzenlenen "Lecce-Sinema 1983" Uluslararası Festivali'nde birincilik ödülünü kazandı.

"At" filmi geçen yıl da Valencia Film Şenliği'nde ödül almıştı.

YAZKO ÇEVİRİ DERGİSİ AZRA ERHAT ADINA ÖDÜL KOYDU

Yazko Çeviri Dergisi geçen yıl yitirdiğimiz yazar ve çevirmen Azra Erhat adına bir çeviri ödülü koydu.

Yapılan açıklamaya göre, ödül her yıl çeviri ürünü, çeviri üzerine araştırma ve Türk çeviri yazınına üstün katkıda bulunmuş kişiler olmak üzere üç dalda verilecek.

Çeviri ürünü dalında aday yapıtlar, dışardan başvurma yoluyla değil, Yazko Çeviri Dergisi Kurulu'nun ön seçimiyle belirlenecek ve Seçiciler Kurulu'na aktarılacak. Çeviri üzerine araştırma dalında ise ödül, yarışma biçiminde düzenlendi. Yarışmaya girecek inceleme konuları önceden Yazko Çeviri Dergisi yönetimince duyurulacak.

bu köşeden

ALTI ÇİZİLEREK SÖYLENMEL

● murat yetkin

Peki. Toplumsal anlamda çevremizin de, en az çevrebilimsel anlamda çevremiz kadar 'kirlendiği' bir gerçek. Bu konuda varolan konumu ayrıntılarıyla değerlendirmeden, biraz da mazohistçe yakınmalar, bu 'kirlenmeyi' azaltmak şöyle dursun, umutsuzlukla düz orantıda gittiğinden, artmasına yardımcı bile olabilir. Bugünkü konuma ve belki daha da kötülerine ulaşılacağı, geniş yeşil alanlarınız beş yönden, bem de göstere göstere sarıldığında, ve bu da bir yazsonuyla güzbaşının birleştiği bir şafak vakti radyolardan dört bir yana ilan edildiğinde az çok belli olmamış mıydı?
Öyle ya: Çiçeklerimizin en renkli en kokulu olanları ya kalın yasa kitaplarının sararmış yaprakları arasına kurumaya, ya da kenevir tırpanlarla boyunlarından koparılıp çürümeye bırakılmadılar mı? Biçimden kurtulanlar ise varlıklarını korumak için en derin kuyuların nemli karanlıklarına, ya da en yoğun ısırgan otu, devedikeni kümelerinin kuytularına gizlemediler mi kendilerini?

Çimenler mi? Onlar bağırlarından çıkan ve kendileriyle birlikte ormanı da yanmaktan kurtaracak olan bu küçük ama, canlı kıvılcımları tanrıların iştahına sunmak için sapsarı kesilerek açtılar aralarını, yollar, patikalar oluşturdular kendileriyle birlikte, ormanı da yakacak olan uygun adımlara, ki onlar, bir sonraki adımın kendi tohumlarına, iki sonrakinin ise kendilerine ölü getireceğini görmek istemeyenler, görmeyenlerdir. Her silginin silerken silindiğini bilmeyenlerdir onlar.

Güneşten aldıkları yoğun ısıyı kaldıramayıp solan lar veya sulak yerleri sığınak seçip alabildiğine doyarak boyunlarını usulcacık büküp, başlarını yapraklarının arasına gizleyenler de görüldü süreç içinde. Bunlar mevsimler boyu aynı nehir boylarında kök saldıkları çağdaşlarından beri düşerek, durgun göl kıyılarını, puslu bataklıkları yeğlediler kendilerine. Yeğliyorlar da. Aralarında dürüstçe davranarlar, geçmiş merhabalarıyla her karşılaşmalarında hafifçe kızararak susmayı belki de kalın sayfalar arasında kurumaya bırakılanlardan haber sormayı benimsediler. Emin olunuz. Bildik şarkılar söylenirken, mırıldanarak da olsa katılacaklardır.

Güneşi ve havayı, toprak ve suyu hazmedemeyenler, mesken seçtikleri yazlık şezlongları ya da birahane banklarından, biraz da küçümseyerek bakıyorlar bir zamanlar birer noktası oldukları yeşil alanlara. Bütün tarihlerden, bütün coğrafyalardan kalmışlıklarıyla, kimi İstanbul üzerinden Meksika'ya ölmeye gidiyor, kimi ardındaki tüm yaşanmışlıkları yakarak bir 'deliliğin tarihine' giriyor. Kimi ise bu ikisinden daha bir cesur davranarak, atı alanın Üsküdar'a geçmesi gibi, tutunacak bir dal, örneğin bir diploma, bir ünvan, dolgun bir maaş karşılığı öbür yakaya geçiyor.

Bir zamanlar parlak bir ayna gibi olabildiğince yansıtıp, şimdilerde üzeri kolaylıkla da temizlenemeyecek bir toz tabakasıyla kapanan makalelerde kendilerine gizli-açık destekler bulan ilk iki takım, kendi aralarındaki gelin-güveyliklerini tüm bir mevsime maletmek yolunda, üçüncü takıma da köprüler kurmaya çalışıyorlar. Bu köprüleri zamanında aşıp üçüncü takıma katılan bazılarını saturarlarında, tiyatro sahnelerinde, 'rüzgar gülü' benzetmeleriyle eşe dosta 'takdim' eden eski masal anlatıcıları ise, sarı bayraklarını kırmızı kınalarından sıyırıp, sopasıyla 'sağdan sola soldan sola' darbeler vurmakla uğraşıyorlar. Kendi çayırlıklarında pervasızca çağlar aşıp çağlar kapatırken, gelecekteki kadastro çalışmalarından büyük paylar bekliyor olsalar gerek tapularına.

Ama şairler ve yeni zaman tarih tutucuları silinmez hafızalarının kalın defterlerine altını çizerek bir kez daha yazıyorlar:

"Ve zor bir dönemeçte düşmanca kaçışanlarda unutulmasın.." Şiire ve hafızalarımıza güveniyoruz.

Geraldine Chaplin, Küba ziyareti üzerine konuşuyor:

"BU KÜÇÜK, GURURLU ADADA. BAYRAĞI SAVUNMANIN NE DEMEK OLDUĞUNU ANLADIM"

"Söyleyecek sözcük bulamıyorum", dedi Geraldine Chaplin, Santiago'ya gelişinden yalnızca birbuçuk gün sonra. "Havana'da insanlar,

'Santiago'ya gitmelisin, orası çok değişiktir' dediler. Ben de geldim ve bu kısa sürede burada yaşamanın sonsuz bir mutluluk olduğunu gördüm. İnsanı yeniden gelmeye istekli yapıyor ve ben de geleceğim."

Geraldine'i, İspanya'ya gitmeden önce, 'Marti Tiyatro'sunda yakalamıştık. 3. Karayibler Kültür Festivali'ne gelmişti. Bize, Baonao Park'taki tarihöncesi ve doğal tarih müzelerini ziyaretini, Santiago Koyu'ndaki motor gezisini, Siboney Çiftliği ve Moncada Garnizonu'nu dolaşmasını anlattı. Santa Lfigenia Mezarlığı'na, "Jose Marti'ye Geraldine Chaplin'den" diye yazdığı ,Jose Marti Müzesine ziyaretlerini de anlattı.

"Müzeyi ziyaretimde," dedi, "fotoğraflarını gördüğüm insanların burada olduklarını biliyorum. Tarih canlı bu ülkede. Söyleyecek sözcük bulamıyorum. Turist olarak geldiğim Küba'dan, bir militan olarak ayrılıyorum. Kendimi zorunlu hissediyorum buna. Ve bu, bir anlık duygulanım değil."

Bu bağlanma önemliydi, çünkü Geraldine her zaman, 'bayrak' ve 'ülke' ile somutlanan dar 'milliyetçiliği' zararlı görmüştür. "Ben bu düşüncelere her zaman karşıydım" dedi, "fakat burada, yurtseverliğin anlamını hissetim. Burada, bu küçük, gururlu adada, bayrağı savunmanın ne demek olduğunu anladım."

Chaplin, büyük bir olasılıkla okul tatilinden yararlanıp, Küba'ya yeniden geleceğini ve Küba ile Santiago'yu görmesi için, birlikte oğlunu da getireceğini söyledi. Ayrıca festival süresince, Los lloyos oyuncularının düello gösterilerinden oldukça etkilendiğini ve Küba halkını daha iyi tanımayı istediğini söyleyen Geraldine Chaplin, kendisine görkemli olduğu söylenen 'Santiago de Küba' karnavalını da gönnek istediğini belirterek. La Placita'lı amatör göstericileri ve bazı profesyonel sanatçıların, kendi onuruna yaptıkları gösteri için övücü sözler kullandı.

Gelecek için, 'Gloria City' adlı Küba filminin (Enrique Ciryles'in bir kitabından uyarlanan) bir sahnesinde oynamayı kabul ettiğini söyledi. ABD'nin Küba'daki aç gözlü sömürüsünü anlatan filmde, bir amerikalı kadın anlatılıyor. Chaplin düşünceyi beğendiğini, filmin gerçek, tarihsel olduğunu ve bunu çevirmeyi istediğini söyledi. Film, büyük bir olasılıkla, 'Gençlik Adası'nda, Jacksonville'de çevrilecek.

● *Yarın Çeviri Kurulu*

DAHA İYİ YAŞAM MÜCADELESİNE GÖNÜL VERMİŞ BİR RESİM SANATI

● "İçinde bulunduğumuz günlerde daha güzel günlere olan inancımızın, umutlarımızın bir parçası olan sizler, derginiz, dergimiz Yarın' da yayınlanan yazılardır. Kuşkusuz yazabildiklerimiz, söyliyebildiklerimiz yazmak, söylemek istediklerimizin bir parçası. Ancak çok önemli.

Üzerinde durmak istediğim iki konu var.

Birincisi: Ülkemizde uzun süredir sanatsal, toplumsal yayınlar yapılıyor. Ancak sanatın önemli dallarından biri olan resim konusunda bu yayınların çok yetersiz olduğu inancındayım. Sanat dergileri (örneğin Yarın) ya edebiyatla ilgili yazılara ağırlık vermekte, ya da birtakım dergilerde "daha güzel bir yaşam mücadelesinde" yeri olmıyan ressamların yapıtları, sergileri, yaşamları ön plana çıkarılmakta, resim sanatının teorik yanı, "daha iyi bir yaşam mücadelesindeki" yeri gibi bence ön plana çıkarılması gereken yanı ikinci planda kalmakta hatta hiç ele alınmamaktadır.

Sizlerden isteğim resim sanatı konusunda daha fazla yayın yapabilmenizdir. Bu konuda sosyalist ve kapitalist ülkelerden örnekler vermeniz, "daha iyi yaşam mücadelesine" gönül vermiş ressamların görüşlerine yer vermeniz ve resim sanatının "daha iyi yaşam mücadelesine" nasıl katkıda bulunabileceğine dair yazılar yayımlamanız kanımca yararlı olacaktır.

Bu konuda bir diğer sorun da resmi topluma götürebilme sorunudur. Bence resim galerilerde "bir takım kişilerin" veya entellüektellerin seyrettikleri ve anlaşılmaz tartışmalar yaptıkları soyut bir sanat dalı olmaktan çıkmalı, toplumun gelişmesinin somut bir aracı olmalıdır. Bunu sağlamak için görev düşenlerden biri de sanırım derginizdir. Derginizin bu görevi yerine getireceği inancındayım.

Yukarıda anlattığım konuya bağlı olarak üzerinde durmak istediğim ikinci konu ise "sanat eserinde-sanatta yöntem" sorunudur.

Örneğin bir resim yapıyoruz, veya şiir yazmaya kalktık, diyelim ki konumuz da savaş. Savaşı anlatmanın çeşitli yöntemleri var. Cephede savaşan insanlar da savaşı anlatır, tüfeğini temizliyen insan da, veya savaş sonrası bir aile portresi de. Ancak hepsinin ilettiği duygular farklıdır. Bahsettiğim konuları da çeşitli yöntemlerle anlatabiliriz. Kanımca sorun da buradadır. Sanatı nasıl bir yöntemle, nasıl bir dille yapalım ki izliyen "daha iyi bir yaşam mücadelesinde" adım atsın.

Bir örnek Picasso'nun "Guernica" tablosu. Savaş konusunda ne kadar adım attırabilir.

Bu konuda üzerinde durmanızı istediğim bir diğer sorun da sanat eserini oluştururken "simgelerden" yararlanmak sorunudur (örneğin faşizm anlatılıyorsa kitapların yakılması, naziler, işkence vb.).

Konuya bağlı olarak üzerinde durmak istediğim bir sorun daha var. Ülkemizden Nazım gibi, Ahmet Arif gibi (tek kitabına rağmen) ozanlar geçti. Bunların eserlerini okurken ülkemizin sorunlarını anlıyor, heyecanlanıyor, coşuyoruz. Ancak zaman zaman derginizde de yayınlanıyor şiirimizde bir anlaşılmazlık var. Yalın değil. Yazanların iyi niyetinden, toplumcu inançlarından kuşkum yok. Ancak ne kazandırıyor böylesi şiirler. Toplumcu savaşımda adım attırmıyorsa ne kazandırıyor. Kanımca bu alanda yalın, anlaşılır eserlere yönelmemiz, derginizde de bu tür eserlere yer vermeniz gerekiyor."

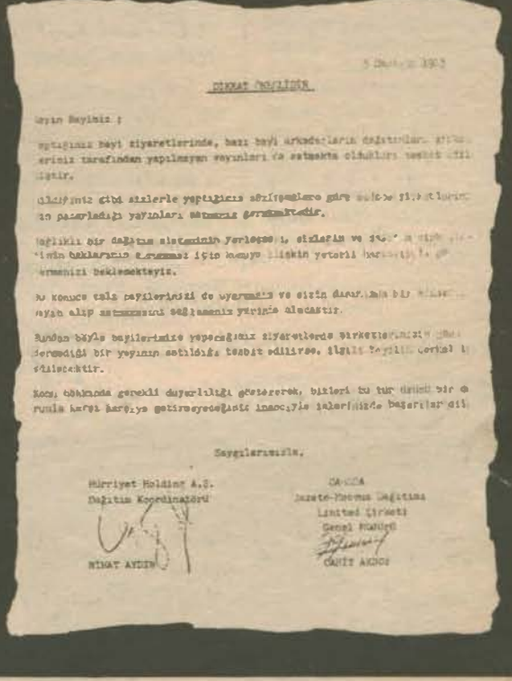
M.Kemal Meriç/Edirne

● *Kemal Meriç arkadaşın mektubu örnek olacak nitelikte. Yarın'ın baştan beri dolduramadığı önemli bir eksikliği çok doğru biçimde saptıyor. Okurlarımızın mektuplarındaki yoğunluğun artışı, Yarın'ın giderek olgunlaşması ile doğru orantılı biçimde gelişiyor. Yarın okurlarından salt övgü dolu mektuplar değil, kendisini enikonu irdeleyen eleştiriler bekliyor.*

Gerçekten de Yarın'ın tümüyle boş bıraktığı alanlardan biridir resim sanatı. Resim sanatımızın spekülatif bir piyasaya tutsak edildiği ve resmin metaya dönüştürüldüğü bir dönemde, bu, Yarın için önemli bir eksikliktir. Neyse ki, bu eksikliğimizi kapatmak için, tam da Kemal Meriç arkadaşımızın mektubunun elimize geçtiği günlerde, Haziran sayımızda bir adım attık. 'Plastik Sanatlar'dan 'sayfası resim sanatımızın güncel sorunları çerçevesinde eleştirileri, yorumları, haberleri ve yazıları kapsayacak. Şiirde (özellikle de Yarın'da yayımlanan şiirlerde) yalınlık ve anlaşılırlık sorunu ise, sık sık yinelenen, okurlarımızın da bizden çözümünü beklediği bir sorun. Yalınlık ve anlaşılırlık, kuşkusuz birbirinden ayrı değerlendirilmeli. Yalınlığı bir üslup, anlaşılırlığı ise bir içerik sorunu olarak ele almalıyız. İlki her şairin kendi özgünlüğü ile sınırlıyken, ikincisi her şairin

Bir belge!

Son zamanlarda YARIN'ın Bursa'daki dağıtım ve satışının çeşitli engellemelerle karşı karşıya kaldığını gelen okuyucu mektuplarından öğrendik. Bu konuya ilişkin bir belgeyi aşağıda yayınlıyoruz. Ülkedeki 'Basın-Yayın Özgürlüğüne', veya en azından alım-satım özgürlüğüne indirilen bir darbe olarak gördüğümüz bu olayın, diğer illere de yayılmasından kaygı duyuyor ve kınıyoruz.



NİMAT AYDIN

Cumhuriyet Holding A.Ş.
Dağıtım Koordinatörü

Saygılarımızla,

CANİTT AKDOĞ

aynı ölçüde sorumluluğu. Bu gözle değerlendirildiğinde, Yarın'da yayımlanan şiirlerin tümünün de aynı başarıyı gösterdiğini söylemek elbette olanaksız. Asıl olan, bugüne dek Yarın'da yayımlanan şiir toplamının bir düzeyi tutturup tutturamadığı. Buna olumlu yanıt verebileceğimizi sanıyoruz. En azından, Yarın'da yayımlanan şiirlerin çok büyük bir bölümü genç şairlere (bunların bir bölümünün de ilk kez Yarın'da yayımlayan genç şairlere) ait olduğunu düşünürsek, pek çoğunu bir arayışın olumlu başlangıç noktaları sayabiliriz.

MÜZİKTE TARİHSEL YANILGILARIMIZ VE ARABESK

Bugün müzik alanında küçümsenmiyecek bir olayla karşı karşıyayız. 'Dolmuş müziği', 'Lümpen müzik' gibi çeşitli adlar alan arabesk gittikçe toplumumuzda yaygınlaşmaktadır.

Arabesk üzerinde önemle durmamız gerekir. Müziği insanın aynası olarak kabul edersek bir ülkenin müziğine bakarak o ülkenin insanını tanıyabiliriz. Müziğimizde yozlaşma başlamışsa insanımızda da yozlaşma başlamıştır. Nitekim en düşük düzeyde bir kitle kültürü -arabesk kültür- kültür ve sanatımıza egemen olmaya başlamıştır.

Ülkemiz, gerek siyasal, gerek sosyal ve gerek ekonomik alanda hızlı bir değişim süreci içindedir. Bu hızlı değişim sonucu dışa bağımlı çarpık bir sanayi oluşmuş, kitleler halinde kırsal alandan kente göç başlamıştır. Böylece gecekondu mahalleleri, ne kentli ne de köylü olan bir kuşak oluşmuştur. Köyün kuzularından, kızlarından, sularından.. sözeden türküler, oluşan yeni kuşağın gereksinmelerini karşılayamadığından ve de müzik eğitimi ihmal edildiğinden ne kentli ne de köylü olan kuşak arabeske sarılmıştır. Sonuçta ilk arabesk plak 'Başa gelen Çekilirmiş' 1968 yılında yapıldı. İkinci plak 'Sevenler Mesut Olmaz' bir ay içinde 150 bin, üçüncü plak 'Bir Teselli Ver' 1970 yılında 600 bin sattı (1). Halk müziğimizde gelenekseli geliştirici çalışmalar yerine gelenekseli sürdürücü çalışmalar yapıldığından arabesk gün geçtikte toplumumuzu sarmaya, Orhan Gencebay'la klasikleşmeye (!) Ferdi Tayfur'la ağlayıp inlemeye 'Piyanist-Şantörler(!) duygu sömürüsü yapmaya başladı. Zaman ilerledikçe en düşük düzeyde bir kitle kültürü toplumumuzun sanat ve edebiyatına egemen oluyordu.

Günümüzde Türk toplumunu yozlaşmadan ve müzik çıkmazından, geleneksel müziğimizi geliştirici çalışmalar kurtarabilir. Bizim toplumumuza çok benzeyen Yunan toplumunda Zülfü Livaneli'nin besteleri, Maria Farandouri'nin sesiyle oluşan plağın ilk ayda 40 bin satması çağdaş bir yoruma kavuşan geleneksel müziğimizin halkımız tarafından da benimseneceğini göstermez mi?

(1) YANKI SAYI: 573 22 - 28 MART 1982

● hasan kanbolat

İPEK ŞİİRLER (2)

Ardından anıtlar dikiyorum sevdalarımdan
güney rüzgârlarına soruyorum kırlangıçları
yüzüme gülerek yanıtlıyorlar beni

Takvimlerden öğrendim yarın ilkbahar
bilirim bir menekşe ne güzel açar
seher vaktinde nasıl sevdalanır bir çocuk
bir şair nasıl mısralarını düşürür bir kavganın
göbeğinde
şimdi yarınlar kanayan bir güldür yüreğimizde

İpek, iki gözüm, candaşım
biz de binelim o gemilere...

MEHMET ALİ BAŞTUJI

DAYANIŞMA YAYINLARI

İLHAN SELÇUK : AĞLAMAK VE GÜLMEK (150 TL.)
PABLO NERUDA : ŞİİRLER / Türkçesi : Enver Gökçe (2. Basım, 250 TL.)
FİKRET OTYAM : HÛ DOST (200 TL.)
AZİZ NESİN : SUÇLANAN VE AKLANAN YAZILAR (350 TL.)
JÜLİDE GÜLİZAR : İYİ AKŞAMLAR SAYIN SEYİRCİLER (200 TL.)
VEYSEL ÇOLAK : AŞKOLSUN (75 TL.)
ALİ CENGİZKAN : ÇOCUK ÖMRÜMÜZ (75 TL.)
MAHMUT T. ÖNGÖREN : SİNEMADA KADIN VE CİNSELLİK (200 TL.)
SARGUT ŞÖLÇÜN : TARİH BİLİNCİ VE EDEBİYAT BİLİMİ (275 TL.)
ABDULLAH AŞÇI : DAYAK DAĞITIMI (125 TL.)
AHMET SAY : İPEK HALIYA TERS BİNEN KEDİ (150 TL.)
CENGİZ BEKTAŞ : DUVARLARIN DIŞI DA SENİN (150 TL.)
ALİ İHSAN MIHÇI : İNSAN KISIM KISIM YER DAMAR DAMAR (150 TL.)
AHMET TELLİ : SU ÇÜRÜDÜ (Tükendi, İkinci basımı hazırlanıyor.)
ŞAHİN YENİŞEHİRLİOĞLU : FELSEFE VE SANAT (225 TL.)
OSMAN NUMAN BARANUS : AĞRILAR TOPRAĞI (125 TL.)
GÜRSEN TOPSES : EĞİTİM FELSEFESİ TEMEL SORUNLARI (300 TL.)
SAADET TİMUR : BEŞ GÜNÜN ÖYKÜSÜ (150 TL.)
AHMET ADA : ACIYLA AKRAN (100 TL.)
HÜSEYİN ATABAŞ : BİTMEYEN (100 TL.)
GÜNEY DAL : BUZUL DÖNEMİNDEN HABERLER (150 TL.)
NUSRET KEMAL : ÖLÜM ÇEMBERİ (350 TL.)
DURAN YILMAZ : YÖRÜK HİKÂYELERİ (150 TL.)
ZAFER ÖZCAN : ULUSLARARASI HABERLEŞME VE AZGELİŞMİŞ ÜLKELER (180 TL.)
İNCİ ARAL : KIRAN RESİMLERİ (180 TL.)
A. MÜMTAZ İDİL : GERÇEKLİK VE ROMAN (200 TL.)
TİMUÇİN ÖZYÜREKLİ : MERHABA YAŞAMAK (100 TL.)
TURGAY GÖNENÇ : YÜZÜN SENİN (150 TL.)

Genel Dağıtım : ADAŞ, Mithotpoşo Cod. 28 - A, ANKARA. Tel. : 17 80 39
(1000 TL. ya kadar olan isteklerde posta pulu gönderilmelidir.)
DAYANIŞMA YAYIN ÜRETİM KOOPERATİFİ PK. 266 KIZILAY - ANKARA. Tel. : 17 59 08

HIZINI ALAMADAN GÖZLERİM...

Koşturarak okuduğum kitaplardan çok sonra
Köse sabrımla yazıldım, bir künye benimdi artık.
Unuttum mu ki – süregen bir hastalıktı bu belleğimdeki –
yumurtadan çıkmış mıydı gözlerim
Kare çerçevede
amansız bir miyopluktan muztarip
olmaklığımdı.
Mor çerçevede uykusuz...
ve kokusuz leylaklığım.
Çirkin miydim?...
Saçı dolaşık yalanlarla bir kızım dediler.
En güzel dizenin altı çizili değil
Ezberinde değil
Şiirler.
Duydum mu ki duyduğum muhakkak şeyleri?
Zamkını yaladığını her zarfın ağzı
beni haberledi yalnızlığa bir zaman.

Hemen hemen çağla zamanıydı galiba
Bir bademin tutup tutup öptüm iki gözünden
Sonra bir bit gibi düşen kederi ezdim parmakucumda.
Korkak mıydım ki?...
Hiçbir saat yoktu canayakın kurulmuş.

Ayrımı bir duygunun seni özlediğimdi.
Sesin eskimeden konuştun.

AYŞE BİROĞLU

Karikatür: KEMAL ÜLKER

ÜRKEK SABAHYÜZLÜ SANA

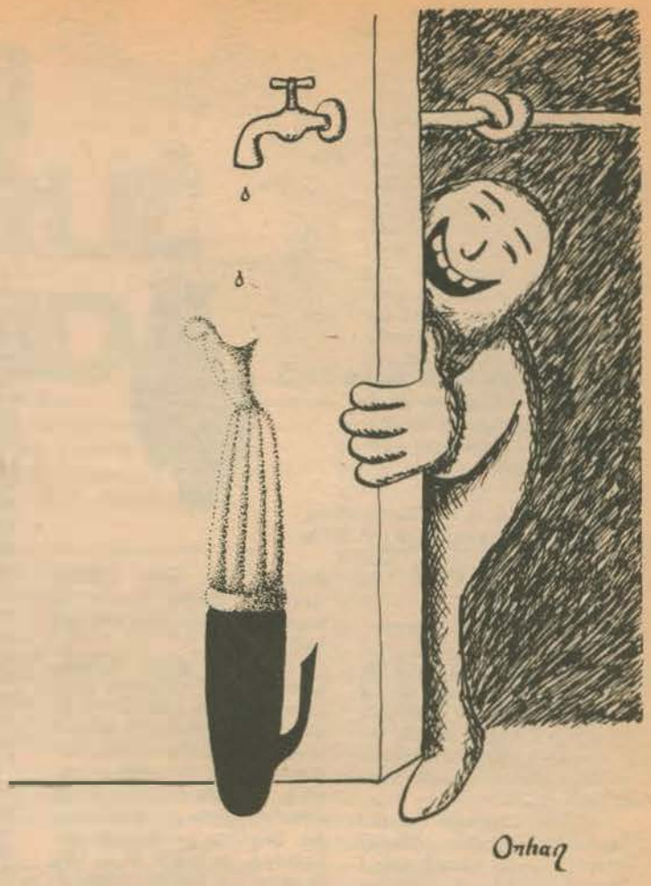
bâb-ı ali 'yokuşu'
özlem çiçeği şiirlerimi getirmeyeceğim

hayatımın yavuklusu sevdam gün çıkagelecek
güçlü nazlı ayaklar salınacak parke taşlarında
kıvrak sıcak soluklu reyhan kokulu hava
emeğin güzelliğiyle kuşatılacaksın
sarsılacak yerin dibine batacaksın utancından
rengin değişecek...
bize yaraşacaksın

sarılsıklam uçarı
demet demet şiirlerle koşacağım
ürkek sabah yüzlü sana

bâb-ı ali 'yokuşu'
sözlerimi yabana atma
kalbini arıtmaya akıyor zaman
unutma.

AYDIN ALP



DTCF TİYATRO BÖLÜMÜ ÖĞRENCİLERİNİN İKİ OYUNU

A.Ü. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü öğrencileri iki gösteri sunuyorlar bizlere. "Çankırı Sohbeti-Yaren" ve "Kardeşlik Töreni-Samah". Gösteriler toplam iki saat sürüyor. İzleyici-oyuncu iletişiminin kurulabildiği, "işlevseli güzel ile birlikte getiren", tiyatroyu sevdirebilen, kurumlaşmaların karşısına çıkabilen bir gösteri.

Ahilik geleneğinin bir uzantısı "yaren sohbetleri". Ahilik 13.y.y.da Selçuklu Devletinin son yıllarında ortaya çıkan esnaf örgütleri. Kendi aralarında toplumsal bir düzen oluşturan, belirli bir meslek ahlakı geliştiren ve devletin ulaşamadığı toplumsal görevleri yerine getiren, Osmanlı Devletinin kuruluşunda da rol oynayan bu örgütler, yüzyılımızın başında tarihsel zorunluluk gereği ortadan kalkmışlar. Sohbetler her yıl aynı yaşta gençler tarafından belirli zamanlarda düzenlenen ve toplumsal denetimi ve moral değerlerin genç kuşaklara aktarımını sağlayan, geleneksel toplantılar.

Samah gösterisi ise Alevi ya da Bektaşilerin düzenledikleri, dinsel nitelikli bir kardeşlik töreni. "Özel bir tören ile konumlarını yakın çevre önünde belirlemek isteyen, aralarında kan bağı bulunmayan, ancak birbirleri ile daha kalıcı ilişkiler kurmak isteyen kişilerin böylece "kardeşliklerini" onaylatmalarıdır. "Çankırı Sohbeti-Yaren"in araştırması ve yazımı Yeşim Müderrisoğlu'na ait. "Bu çalışmanın belki de en yararlı ve en güzel yanı, yalnız başına bir oyun yazarının yazdığı metnini okuyan oyuncuların değil, başından sonuna kadar metni yorumlayan tartışan ve değiştiren öğrenci arkadaşların varlığıdır." Kardeşlik Töreni-Samah'ın araştırma ve yazımı ise Belgin Aygün'e ait.

"İzleyicimizin katılma payının üst düzeye çıkması toplumumuz, tiyatromuz adına işlevseli güzel ile birlikte getiren bir çaba. Biz de bu çabaya bir denemeyle yaklaşmaya çabalıyoruz. Müziğimiz, dansımız, tutumumuz, geleneğimiz ile yoğrularak... Gelecek adına..."

Gösteriler köy seyirlik biçimi ile sergileniyor. Köy seyirlik biçimi Anadolu'da oluşturulmuş, her sergilenişinde yeni sentezlere ulaşılarak, işlevselliği ile günümüze kadar yarolabilmiş, müzik, dans ağırlıklı bir tiyatro biçimi. Başlarda büyü kökenli olarak ortaya çıkmış. Amaç doğa olaylarına etkili olabilmekmiş, ancak daha sonraları toplumsal yaşamı kolaylaştırmak, dayanışmayı sağlamak ve günlük yaşama bir eleştiri getirmek, eğlenmek gibi amaçlarla sergilenmeye başlamış. Genellikle iyi ile kötünün, akla karanın çatışmasının yansılandığı bu oyunlarda iyi olan kazanır, kötü olan ise ölür. Eski inanışa göre su hayat veren, diriltendir. Ölenin üzerine su dökülerek canlandırılır. (Daha sonraları su dökme köpeklerin işemesine dönüşmüştür.) Köy seyirlik oyunları açık havada ve köy meydanlarında sergilenir, izleyici ve oyuncu birlikte oluşturur. Yaren ve Samah'ta da bu özellikler gözetilmiş. İzleyicinin kendisini konuk olarak hissedebilmesi için salon da sahne kadar aydınlatılmış. Dekor ve giysiler gerçeğine ters düşmeden stilize edilmiş ve ışık düzeni ile birlikte oldukça yalın ama anlamlı bir görüntü oluşturuyor. Müzik bütün oyun boyunca izleyicinin sevgi bağını ayakta tutan önemli bir unsur. Dekor değişimleri birer şenliği andırıyor; bütün oyuncular kaşıklarla zillerle oynuyorlar, sazlar kaşıklar, kemanlar çalınıyor.

İnsanımızın karşısına kendi kotardığı bir biçimle çıkmak, tiyatronun sevilmesini, daha geniş bir tabana yayılmasını ve daha işlevsel olmasını sağlayacaktır. Teşekkürler DTCF Tiyatro Bölümü. Dileriz önümüzdeki yıllarda bu tür çalışmalar sürer ve daha büyük izleyici kitlelerine sergilenebilir.

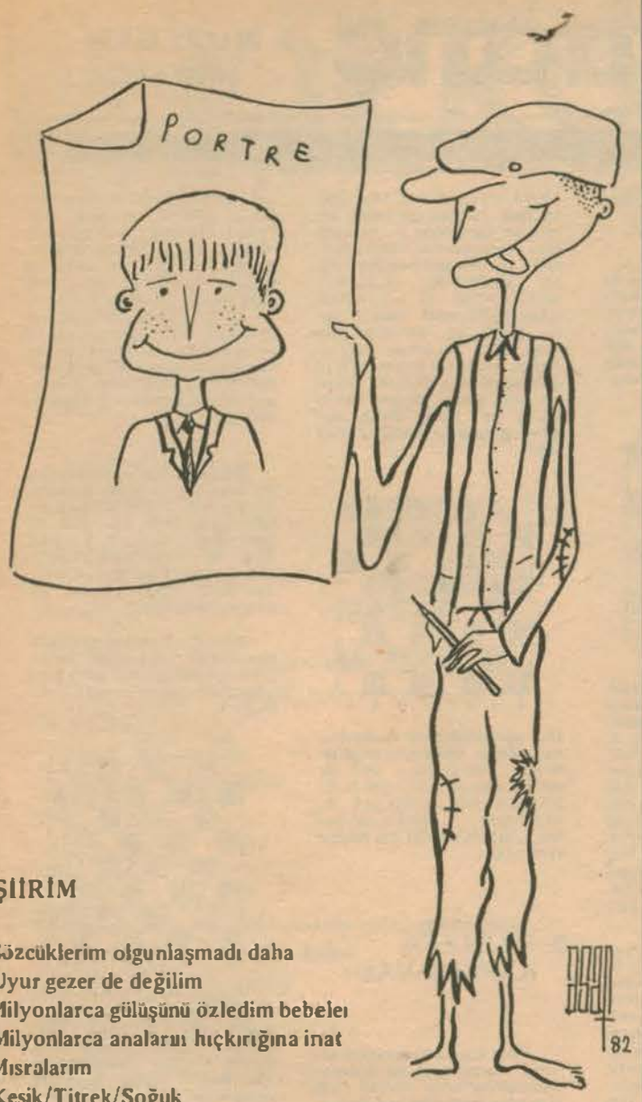
● beyhan sunal

TOBAV OYUN YARIŞMASI

TOBAV (Devlet Tiyatrosu-Opera ve Bale Çalışanları Yardımlaşma Vakfı), Ödüllü bir OYUN YARIŞMASI Düzenlemiştir.
Cumhuriyetimizin 60. yılında TÜRK TİYATRO SANATINA çağdaş, kalıcı anlamda yapıtlar kazandırmak amacını güden bu yarışmaya katılma koşulları şöyledir:

1- OYUNLAR,
   a) Daha önce yayınlanmamış, oynanmamış, bir başka yarışmada derece almamış, özgün yapıtlar olmalıdır.
   b) Daktiloyla, iki aralıklı; 7 nüsha olarak yazılıp; dosyalanarak gönderilmelidir.
2- Yapıtlara yazar adı yazılmayacak, "RUMUZ" konacaktır. Yazarın kimliği, kısa özgeçmişiyle birlikte kapatılmış bir zarf içinde gönderilecek, zarfın üzerine aynı "RUMUZ" konulacaktır.
3- Yarışma, amatör-profesyonel tüm yazarlara açıktır. Birden çok oyun gönderilebilir.
4- Yarışmaya son katılma tarihi 29 EKİM 1983 tür. Postayla gönderilecek yapıtlarda PTT tarih damgası geçerlidir.
5- Yarışma sonuçları 1983 ARALIK ayı içinde açıklanacaktır.
6- Yarışmada BEŞ oyuna derece verilecek, her oyun için ödül tutarı 20.000 (yirmi bin) TL. dir. Seçici kurul ayrıca "ÖVGÜYE DEĞER" bulduğu oyunları da belirler, açıklar.
7- SEÇİCİ KURUL
   a) Ergin ORBEY (A.Ü.DTCF. Tiyatro Bölümü Öğretim Görevlisi)
   b) Yar.Doç. Dr. Ayşegül YÜKSEL (Eleştirmen, (ODTÜ ve A.Ü.DTCF. Tiyatro Bölümü Öğretim görevlisi)
   c) Yücel ERTEN (Rejisör, A.Ü.DTCF. Tiyatro Bölümü Öğretim Görevlisi)
   d) Rutkay AZİZ (Ankara Sanat Tiyatrosu Yönetmeni)
   e) Selçuk ULUERGÜVEN (Sanatevi Sanat Yönetmeni)
   f) Sıtkı TEKMEN (Devlet Tiyatroları Dramaturgu)
   g) İzzet Polat ARARAT (TOBAV Başkanı)
8- Yapıtlar, "TOBAV İNKILAP SOK. 25/4 YENİŞEHİR—ANKARA" adresine gönderilecektir. TOBAV seçici kurulca "ÖDÜLLENDİRİLEN", "ÖVGÜYE DEĞER" bulunan oyunların tiyatrolarda sahnelenmesini sağlamaya çalışacaktır.

Karikatür: ASAF KOÇAK



ŞİİRİM

Sözcüklerim olgunlaşmadı daha
Uyur gezer de değilim
Milyonlarca gülüşünü özledim bebelei
Milyonlarca analarını hıçkırığına inat
Mısralarım
Kesik/Titrek/Soğuk

Kalemlerim kırılsın
Kırılsın kalemlerim şiirlerimde
Çizemiyorlarsaaydınlığıüç köşeden, dört köşeden
Her köşeden çiçek çiçek
Sözcüklerim olgunlaşmadı daha
Toprak çatlamada inanıyorum...

ALİ ÖZENÇ
Aralık - 1982

İMBAT KİTAP KULÜBÜ

"Güzel bir dünya için kültürlü insanlar."

Merhaba Dostlar,

İMBAT kitap klübü olarak siz değerli okurlara indirimli fiyatlarla nitelikli kitaplar sunmayı amaçladık. Güzel, mutlu ve aydınlık yarınların, çağının ötesini görebilen, kültürlü insanların ellerinde şekil leneceğine inanıyoruz.

Sevgi ve dostlukla...

Her türlü yazışma adresimiz: Coşkun sokak 15/3
Yenimahalle
ANKARA

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ SAHNE VE GÖRÜNTÜ SANATLARI BÖLÜMÜ TİYATRO ANA SANAT DALI PERDELERİNİ AÇTI

İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi GSFSahne ve Görüntü Sanatları Bölümü Tiyatro Ana Sanat Dalı, her ders yılı sonunda olduğu gibi bu yıl da, Haldun Taner'in "Lütfen Dokunmayın" adlı oyunuyla, İzmirli seyircilere perdelerini açtı. 6 Haziran günü ilk gösterimi yapılan "Lütfen Dokunmayın", 25 Haziran'a dek toplam 20 kez seyircinin beğenisine sunuldu.

Öğretim Görevlisi Cem Duygulu'nun sahneye koyduğu oyunun dekoru, Öğretim Görevlisi Talay Toktamış denetiminde, son sınıf öğrencisi Adnan Öngün, kostümleri yine aon sınıf öğrencisi Deniz Mutlu tarafından gerçekleştirildi.

"Lüften Dokunmayın" adlı oyununda Haldun Taner, tarih olayları içinde daima ilginç bir yer tutan ve herkesçe şöyle ya da böyle bilinen, Baltacı-Katerina ilişkisini üç ayrı insanın birbirinden değişik bakışlarıyla ele alıyor. Tarih olaylarının ancak tarihçilerin tutumuna, görüş açılarına, anlayışlarına göre değişen şeyler olduğunu sergiliyor bizlere.

Türk Tiyatro Tarihi'nin ve Haldun Taner'in ilk açıkbiçim denemesi sayılan "Lütfen Dokunmayın" adlı bu yapıt 1961 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları'nda ve 1962 yılında da Devlet Tiyatroları'nda sergilendikten sora, yirmibir yılın ardından ilk kez bölümümüz tarafından sahnelenmektedir.

Bölümümüz öğretim görevlileri ve öğrencileri tarafından büyük emekler harcanarak, başta Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü olmak üzere bazı kurumların da yardımıyla gerçekleştirilen "Lütfen Dokunmayın" adlı oyun izmir seyircisinin beğenisine sunulmaktadır.

Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Suat Taşer Gösteri Salonu'nda sunulacak olan "Lütfen Dokunmayın" adlı oyunumuza değerli basınımızın ve sanatsever halkımızın ilgisini beklediğimizi vurgular, saygılarımızı sunarız.

YARIN

Yayıncılığın genç adı,
Yepyeni bir anlayışla!

ABDİ İPEKÇİ
BARIŞ ve DOSTLUK ÖDÜLÜ '83
ali cengizkan
YUNAN DOSYASI
CONSTANTINE MANOS'UN FOTOGRAFLARI İÇİN
200 Lira

SOVYET ROMANI □ *A. Mümtaz İdil*
250 Lira
P.K.: 723 Kızılay - Ankara

1. AFSAD ödüllü FOTOGRAF SERGİSİ

Son Katılım Tarihi : 21 Ekim 1983
Değerlendirme : 23 Ekim 1983
Sonuç bildirimi : 30 Ekim 1983
Sergileme : 21 Kasım - 8 Aralık 1983
Türk İngiliz Kültür Derneği
ANKARA
Geri Yollama : 15 Aralık 1983

SEÇİCİ KURUL
Kemal Cengiz Kan (AFSAD Başkanı)
Jale Erzen (ODTÜ öğretim görevlisi)
Ozan Sağdıç (Fotograf Sanatçısı)

İFSAK
İstanbul fotoğraf ve sinema amatörleri derneği

HABERLER

İSUF Fotoğraf Yarışması Sonuçlandı.

İstanbul Üniversitesi Fotoğraf Kulübünün düzenlediği Üniversiteler arası fotoğraf yarışması sonuçlandı. Birinci ödülü Sarkis Baharoğlu 'Bekleyiş' adlı fotoğrafı ile alırken, ikinci ödülü Merih Akoğul, üçüncü ödülü Rıza Baloğlu, mansiyonları Merih Akoğul (iki adet), Sarkis Baharoğlu, İhsan Gerçelman ve Mustafa Kocabaşı kazandılar. İFSAK özel ödülü Süha Şerbetçioğlu'na, İMGE özel ödülü Mustafa Kocabaşı'na verildi.

- BÜFOK Fotograf Yarışması Sonuçlandı.
  Boğaziçi Üniversitesi 6. Üniversiteler arası fotoğraf yarışması sonuçlandı. Birincilik ve ikincilik ödüllerine değer yapıtın bulunamadığı yarışmada üçüncülük ödülü Mustafa Kocabaşı'nın 'Nasılsınız' adlı yapıtına verildi. Mansiyonları Sarkis Baharoğlu (iki adet), Nuri Bilge Ceylan, Soner Güleç, Aydın Silier kazandılar.
- AFSAD'ta Ayın Fotoğrafı
  AFSAD üyeleri arasında düzenlenen ayın fotografı yarışmasını Abdullah Ersoy'un fotografı kazanırken, Çetin Vural'ın fotografı birincilik ödülünü aldı. Ali Baydaş'ın üç, Ahmet Oktay, Abdullah Ersoy ve Ender Özsarıkaya'nın birer fotografları sergilenmeye değer bulundu.
- SEFA ULUKAN'IN BAŞARISI
  Kanada'nın Edmontan kentinde düzenlenen Universiade-83 Dünya Üniversite Oyunları içerisindeki Dünya Üniversiteler Arası Fotograf Yarışması'nda Adana Fotograf Amatörleri Derneği (AFAD) kurucu üyesi, Çukurova Üniversitesi 5. sınıf öğrencisi Sefa Ulukan, uluslararası jüri tarafından birincilik ve büyük ödül alan altın madalya ile ödüllendirildi. Sefa Ulukan ayrıca Canon ve Kodak firmalarının özel ödüllerini de kazandı.
- İFSAK'ta Ayın Fotografı
  İFSAK üyeleri arasında düzenlenen ayın fotografı yarışmasında Oral Gönenç'in yapıtı birinci olurken, Engin Kavukçuoğlu ikinci, Muzaffer Sütlüoğlu, Aramis Kalay ve Oral Gönenç'in birer fotografı sergilenmeye değer bulundu.

VI. TÜRKİYE ÜNİVERSİTELERARASI FOTOGRAF YARIŞMASI SONUÇLANDI

16 Mayıs 1983 günü toplanan seçiciler kurulu, ödülleri aşağıdaki şekilde belirlendi:

1. lik Ödülü	:	Ödüle değer eser bulunamadı.	
2. lik Ödülü	:	Ödüle değer eser bulunamadı.	
3. lük Ödülü	:	Mustafa Koçabaşı	Nasılsınız M.S.Ü.Fot.En.
Mansiyonlar	:	Sarkis Baharoğlu	Mehmet B.Ü.
		Sarkis Baharoğlu	Çiçek Pasajı B.Ü.
		Nuri Bilge Ceylan	"Z..'nin önceden çizilmiş yaşamı" B.Ü
		A.Soner Güleç	Yanlış çözüm.B.Ü.
		Aydın Silier	Dişlerinsonu B.Ü.

AMATÖRLER GEZİCİ FOTOĞRAF SERGİSİ DÖRDÜNCÜ KEZ BARTIN'DA AÇILDI

İFSAK'ın düzenlediği "Amatörler Gezici Fotoğraf Sergisi" Edirne Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Grundig Fabrikası ve Denizli İl Halk Kütüphanesi'nden sonra Bartın'da açıldı.

Akbank Sanat Galerisi'nde açılan sergide 85 siyah-beyaz ve renkli fotoğraf yer aldı. Sergiye Salim Okumuş, İsa Çelik, Hüsnü Gürsel, Seyit Ali Ak, Hasan Toka, Mehmet Bayhan ve İrfan Seyrek'in siyah-beyaz, Cengiz Akduman, Çetin Özek, Mehmet Boztaş, Mehmet Çakır ve Oral Gönenç'in renkli çalışmaları katıldı.

Bartın'da büyük ilgi gören sergi Haziran ayı boyunca sürdü.

İFSAK 39. SERGİSİNİ FEDERAL ALMANYA'DA AÇTI

İFSAK 39'ncu sergisini Federal Almanya'nın Berlin kentinde gerçekleştirdi.

Yurt dışında ülkemizi tanıtmayı amaçlayan sergi 4 - 18 Haziran tarihleri arasında izlenime sunuldu.

Sergide yapıtları yer alan İFSAK üyeleri şunlardır:

Seyit Ali AK, Cengiz AKDUMAN, Kamil ATAV, Sarkis BAHAROĞLU, Mehmet BAYHAN, Nuri Bilge CEYLAN, Nevzat ÇAKIR, İsa ÇELİK, Altay ÇOLAKOĞLU, Kemal ELİTAŞ, İlyas GÖÇMEN, Oral GÖNENÇ, Sami GÜNER.

satranç

Dr. SELÇUK ALSAN
HALİT YÜCEL

3- KARŞIT RENKLERDEKİ FİLLER

Oyun sonunda iki tarafın da birer fili kalsın ve bu fillerin biri beyaz karelerde dolaşıyorsa diğeri de siyah karelerde dolaşıyor olsun. Bu durumda taşça daha zayıf olan taraf oyunu berabere bırakabilir.

Burada siyah 3 piyon üstün olmasına rağmen beyaz oyunu berabere bırakabilir: 1. Fe8! Sc6 (1... Sb4, 2. F:d7 Sa3,3.Ff5 Şb2, 4.Fe6! Sa2,5.Ff7 Şa3,6.Fg6 berabere) 2.Şe2! (2.Ff7? d5) Fc1 (2... Sc7,3.Ff7 b2,4.Fg6 berabere) 3.Şd1 Fb2,4.Şe2 Fd4,5.Şd1 Şd6,6.Ff7! b2,7. Fg6 Sc5,8.Şe2 d5,9.Ff5 Sb4,10.Fg6 Şa3, 11.Fb1 Şb3 12.Şd1 Sc3, 13.Şe2 Fc5,14. Şd1 d4, 15.Şe2 Şb3,16.Şd3 berabere.

Burada beyazın avantajı şudur: Siyahın fili beyazın filini tehdit edemediğinden (karşıt renkler) siyah piyonlara yalnız şah destek olabilir ve beyaz, siyahın vezir çıkacağı kareleri şah ve fiiliyle işgal edince siyah vezir çıkamaz. Ancak tahta üzerinde fil ve piyon dışında taşlar da varsa sonuç mutlaka berabere olmaz. Dolayısıyla diyebiliriz ki oyun ortasında karşıt renkli filler zayıf tarafa beraberlik sağlamak zorunda değildir. Hatta tam aksine bu durum bir dezavantaj olabilir. Çünkü fil, karşı filin saldırdığı kareleri koruyacak durumda değildir. Karşıt renkli fillerin beraberliğe götürücü etkisi ancak oyun sonunda kendini hissettirir.

4- AT VE HAREKET ÜSSÜ

Hareket üssü, düşman taşların ve piyonların asla saldıramayacağı bir karedir. Merkeze konan saldırıdan korunmuş bir at, bir kale gücündedir. Bunun aksi de doğrudur: "Tahtanın kenarındaki bir at yalnızca başa dert açmaya yarar. "Merkezdeki bir at 8 kareyi kontrol edebilirken, köşedeki bir at ancak 2 kareyi kontrol edebilir.

AHUES - ALEKHINE
(Bad Nauheim 1936)

1. d4 d5, 2.c4 dc, 3.Af3 a6,4.a4? Af6,5.e3 Fg4, 6.F:c4 e6,7.Ac3 Ac6,8.Fe2 Fb4, 9.0-0 0-0, 10.Ad2 (10.Fd2 daha iyidir) F:e2,11.A:e2 e5, 12.Af3 Ke8,13.Fd2 Fd6, 14.Ag3 e4, 15.Ae1 F:g3! (Bu hamle sürpriz olmuştur. Burada Alekhine'nin amacı, beyazın şah kanadı piyonlarını felç ederek atları için d5 ve g4 de mükemmel hareket üsleri bulmaktır.) 16.hg Ae7!, 17.b4 Vd7, 18.Ac2 A(e7)d5, 19.Aa3 (Beyaz da kendi atı için e5 karesinde bir hareket üssü aramaktadır. Fakat planları gerçekleşemez.)b5!,20. ab ab,21.Ve2 c6,22.Ac2 Vf5,23.K(f1) ci h6,24.Ka5 K(a8)c8,25.Aa1? (Beyaz atını güçlü bir hareket üssü olan c5'e getirmek istiyor. Fakat böyle bir manevra için geç kalmıştır. Siyahın hücumu ezip geçer. Doğru hamle 25.f3 idi. Amaç siyah atın g4'e gelmesini önlemektir.) Ag4

(Açıkça görülüyor ki Alekhine planını başarıyla uygulamıştır. Şimdi 26... Vh5 ile tehdit ediyor.) 26. Şf1 Ke6, 27.K:b5 Kf6,28.K(c1)c5 A:f2,29.Şe1 Ad3+,30.Şd1 Vf1+, 31.Fe1 Kf2!,32. Beyaz terk eder.

5- FİLİN ATA KARŞI SAVAŞI:

Filin ata karşı savaşımı satranç stratejisinin en önemli problemlerinden biridir. 19. yüzyılda oyun sonunda ata karşı fil kaldığında Tarrasch ve diğer bazı satranççılar uzun menzilli olduğu için filin üstün olduğunu diler bazı satranççılar ise tahtada her kareyi işgal edebildiği için atın üstün olduğunu düşünüyorlardı. Bu sıralarda iki tarafa ait hafif taşların birbirinden farklı olması durumu için "hafif taş değişimi" deyimi doğdu. Ancak oyun sonunda filin mi atın mı daha üstün olduğu pozisyona ve özellikle piyon yapısına bağlıdır.

Fil şu pozisyonlarda en etkilidir: Filin oynayacağı kareler açıktır, tahtanın her iki kanadında hareketli piyonlar mevcuttur, düşmanın piyonları filin geçebileceği karelerdedir.

Diagramdaki pozisyonda fili olan taraf oyunu kazanır: 1. Şf1 b5, 2.Şe1 Fb2, 3.a4 ba, 4.ba Sc6! (4...Şb6 5. Şd2 Şa5? 6.Sc2) 5. Şd2 Sc5, 6. Ac3 Şb4, 7.Ab5 a5!, 8.Ad6 Şa4, 9.Sc2 Fe5, 10. A:f7 Fh2, 11.Ad8 e5 ve siyah kazandı.

Atın gücü ise hatların bloke olarak oranında artar. Çünkü fil bloke hatlarda dolaşamazken, at atlayabilir. Örneğin:

1.Ae1 Fa1, 2.Af3 Fd4, 3.Ah4+ Şf6, 4.Şh5 Fb2, 5.Af5 Fc1, 6. Ah6 Fb2, 7.Ag4+ Şe6, 8.Şg6 Fc1, 9.Ah6 Fd2, 10.Af7 Ff4, 11. Ag5+! Şd6, 12. Şf6 ve kazanır.

Yukarıdaki örneklerden varılan sonuç şudur: Fili olan taraf piyonlarını hareketli tutmalıdır. Fili olmayan taraf ise, düşman filin geçeceği kareleri yine düşman piyonları ile bloke etmeye çalışmalıdır.

YARIN ABONE KULÜBÜ

Yarın Abone Kulübü, uzun süredir yapılan hazırlıklardan sonra, gecikmeyle de olsa kuruldu. Üyeleri yalnızca aboneler. Hazırlanan tanıtma kartlarının gönderilmesinden sonra, *Abone Kulübü* çalışmaya başladı. Yarın aboneleri, bu sayfada listesini yayımladığımız Can Yayınları, Onur Yayınevi, Dayanışma Yayınları ve Yarın Yayınları kitaplarını indirimli olarak edinebilecekler. İndirim oranları, yayınevlerinin listelerinin başında yeralıyor. Abonelerimiz, diledikleri kitapların bir listesini, *"Yarın Abone Kulübü, P.K: 723, Kızılay - Ankara"* adresine yazdıktan sonra, kitaplar kendilerine gönderilecektir. İstenilen kitapların tutarı karşılığında posta pulu gönderilebileceği gibi, kitaplar kendilerine ödemeli olarak da gönderilebilecektir. Bu uygulama içinde, posta harcamaları Yarın'a ait olacaktır. Bu arada listemizin sonunda duyurduğumuz Yarın Rozet veAnahtarlıkları da abonelerimize indirimli olarak gönderileceklerin arasında yeralıyor. Listede belirtilen fiyatlar, üst fiyatlardır; indirimler bu fiyatlar üzerinden yapılacaktır. *Yarın Abone Kulübü* üyelerinin kitaplarını indirimli olarak edinebilecekleri yayınevlerinin sürekli artacağını da duyurmak isteriz. Abonelerimiz ayrıca, Yarın'ın dışa dönük etkinliklerinden ve çeşitli çalışmalarından da öncelikli olarak ve karşılıksız ya da indirimli olarak yararlanacaklardır.

Yarın Abone Kulübü, yeni bir çalışma değil. Benzerleri, kitap kulüpleri biçiminde daha önce de yapıldı. Ancak benzerlerinin aynısı da olmayacak. Üst düzeyde bir birliktelik olması için, Yarın elinden geleni yapacaktır. Yarın'a abone olalım, abone bulalım. Yarın Abone Kulübü'ne katılalım!

YARIN YAYINLARI

Yüzde 25 indirimli

YUNAN DOSYASI / Ali Cengizkan 200
Yüzde 20 indirimli
YARIN Rozet ve Anahtarlık takımı 500

ONUR YAYINLARI

Yüzde 20 indirimli

Mukaddime, 1, 400
Bütün Yapıtları, Hegel, 250
Seksüel Seçme, 500
Emeğin ve Emekçilerin Tarihi, 500
Fiziğin Evrimi, 300
Rölativitenin Alfabesi, 200
Madde ve İnsan, 200
Evren ve Dönüşümleri, 200
Kemal Atatürk ve Çağdaş Türkiye, 350
Türkiye'de Faşist Alman Propagandası, 350
Türkiye'de Kapitalizmin Gelişme Özellikleri, 350
Osmanlı İmparatorluğunun Yarı-Sömürgeleşmesi, 200
Okulun Toplumsal İşlevi, 350
Albert Einstein, 200
Rölativite ve Kosmoloji, 200
İdam Gecesi Anıları, 250

DAYANIŞMA YAYINLARI

Yüzde 20 indirimli

İLHAN SELÇUK, Ağlamak ve Gülmek 150
PABLO NERUDA, Şiirler/T.: Enver Gökçe 2.Basım 200
FİKRET OTYAM, Hu Dost 200
AZİZ NESİN, Suçlanan ve Aklanan Yazılar 350
JÜLİDE GÜLİZAR, İyi Akşamlar Sayın Seyirciler 200
VEYSEL ÇOLAK. Aşkolsun 75
ALİ CENGİZKAN, Çocuk Ömrümüz 75
MAHMUTT.ÖNGÖREN, Sinemada Kadın ve Cinsellik 200
SARGUT ŞÖLÇÜN, Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi 275
ABDULLAH AŞÇI, Dayak Dağıtımı 125
AHMET SAY, İpek Halıya Ters Binen Kedi 150
CENGİZ BEKTAŞ, Duvarların Dışı da Senin 150
ALİ İHSAN MIHÇI, İnsan Kısım Kısım Yer
Damar Damar 150
AHMET TELLİ, Su Çürüdü
ŞAHİN YENİŞEHİRLİOĞLU, Felsefe ve Sanat 225
OSMAN NUMAN BARANUS, Ağrılar Toprağı 125
GÜRSEN TOPSES, Eğitim Felsefesi Temel Sorunları 300
SAADET TİMUR, Beş Günün Öyküsü 150
AHMET ADA, Acıyla Akran 100
HÜSEYİN ATABAŞ, Bitmeyen 100
GÜNEY DAL, Buzul Döneminden Haberler 150
NUSRET KEMAL, Ölüm Çemberi 350
DURAN YILMAZ, Yörük Hikayeleri 150
ZAFER ÖZCAN, Uluslararası Haberleşme ve
Azgelişmiş Ülkeler 180
İNCİ ARAL, Kuan Resimleri 180
A.MÜMTAZ İDİL, Gerçeklik ve Roman 200
TİMUÇİN ÖZYÜREKLİ, Merhaba Yaşamak 100
TURGAY GÜNENÇ, Yüzün Senin 150

CAN YAYINLARI

Yüzde 20 indirimli

TÜRK YAZARLARI DİZİSİ

Orhan Veli/BÜTÜN ŞİİRLERİ 250
Orhan Vel / BÜTÜN ÇEVİRİ ŞİİRLERİ 200
Orhan Veli / SANAT VE EDEBİYAT DÜNYAMIZ 250
Orhan Veli / BİNDİĞİMİZ DAL 250
Cahit Sıtkı Tarancı / BÜTÜN ŞİİRLERİ. 300
Ahmet Haşim / BÜTÜN ŞİİRLERİ 300
Gülten Akın / SEYRAN (Bütün Şürleri) 300
Nezihe Meriç / BOZBULANIK 200
Nezihe Meriç / TOPAL KOŞMA 200
Zeyyat Selimoğlu / ÇİÇEKLİ DAĞ SOKAĞI . . . 200
Pınar Kür / AKIŞI OLMAYAN SULAR. 300
Kemal Tahir / ESİR ŞEHRİN İNSANLARI . . . 400
Kemal Tahir / ESİR ŞEHRİN MAHPUSU. 350
Kemal Tahir / YOL AYRIMI 400
Kemal Tahir/ YOL AYRIMI. 400

BÜYÜK KLASİKLER DİZİSİ

BUDALA / Dostoyevski (2 cilt birarada). 750
KARAMAZOV KARDEŞLER / Dostoyevski
(2 Cilt) 900
CİNLER / Dostoyevski (2 cilt birarada). 750
ZAMANIMIZIN KAHRAMANI / Lermontov . . . 250
RÜZGARLI BAYIR / Emily Bronte 450
MADAM BOVARY / Flaubert 450
İKİ YENİ GELİN / Balzac. 400

ÇAĞDAŞ KLASİKLER DİZİSİ

KIRMIZI PAZARTESİ/ Gabriel Garcia Marquez . 200
BAŞKAN BABAMIZIN SONBAHARI /
G.G.Marquez 300
BİR KAYIP DENİZCİ / G.G.Marquez 200
ARTEMİO CRUZ'UN ÖLÜMÜ/ Carlos Fuentes . 400
PEDRO PARAMO / Juan Rulfo. 200
DERİN IRMAKLAR / Jose Maria Arguedas. . . . 400
ÖLÜ DENİZ (MARMORTO) Jorge Amado. . . . 400
KAYIĞIM ROSİNHA / Vasconcelos 300
KARA ÇOCUK / Richard Wright. 350
ÇİMEN TÜRKÜSÜ / Truman Capote 200
LOLİTA / Vladimir Nabokov 450
LADY CHATTERLEY'IN SEVGİLİSİ/
D.H. Lawrence 450
DENİZ FENERİ / Virginia Woolf. 300
GENİŞ, GENİŞ BİR DENİZ / Jean Rhys 250
TÜRKÜ SÖYLÜYOR OTLAR / Doris Lessing . . 300
YENİDEN ÇARMIHA GERİLEN İSA /
N. Kazancakis. 450
ZORBA / Nikos Kazancakis 400
SAVAŞTAN KORKUYORUM / Stratis Mirivilis . 400
FAKİR AŞIKLAR / Vasco Pratolini 450
KIRMIZI KARANFİL / Elio Vittorini 300
İHTİYAR ÇILGIN / Junichiro Tanizaki 200
HOŞ GELDİN HÜZÜN / Française Sagan. 200
POLONYA'DA BİR KUŞ VAR/ Romain Gary . . 300
ŞAFAKTA VERİLMİŞ SÖZÜM VARDI/
Romain Gary 400
ONCA YOKSULLUK VARKEN/
E.Ajar (Romain Gary) 300
KARAR GECESİ / Michel del Castillo 400
ATLILAR / Joseph Kessel. 550
BULANTI / Jean-Paul Sartre 350
YABANCI / Albert Camus. 200
DÜNYA NİMETLERİ / Andre Gide 250
SIDDHARTHA / Hermann Hesse. 200
İŞGAL ALTINDA/ Siegfried Lenz 350
İLK YILLARIN EKMEĞİ / Heinrich Böll 200

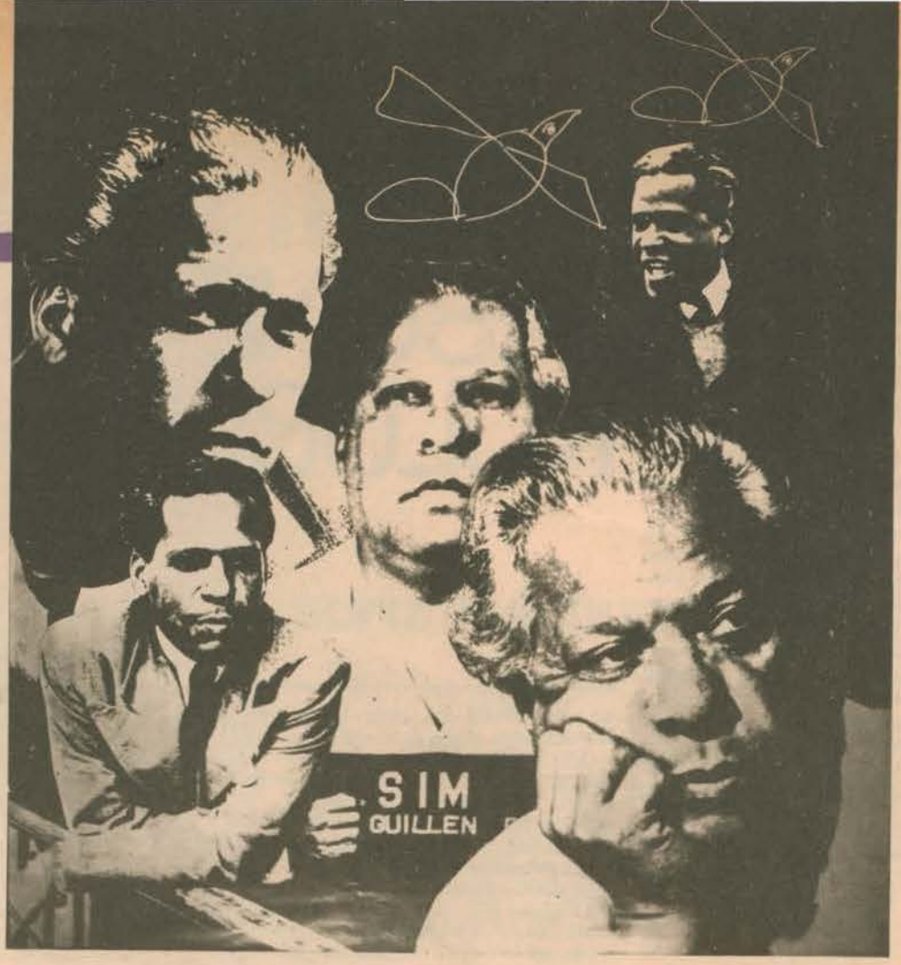
ÇOCUK KİTAPLARI DİZİSİ

1. SELİMİN HOROZU / Selmin Başak . . . . (☆) 125
2. PALAVRACI BARON /Erich Kaestner . . (☆) 150
3. BEN DE ÇOCUKTUM / Aziz Nesin . . . . (★) 175
4. FEDOR AMCA / Uspenski. . . . . (☆) 200
5. ALÇACIKTAN KAR YAĞAR / Erdal Öz. (☆) 150
6. BEYAZ YELE / Rene Guillot. . . . . (★) 175
7. NEMİK İLE ONBAŞI / Aydın Özakın . . . (★) 150
8. KÜÇÜK ÇİNGENE / Voriskova . . . . . (★) 150
9. KINALI KEKLİK / Ahmet Kahraman . . . (★) 150
10. ODISSEYA / Homeros. . . . . (☆) 200
11. ÇOCUKÇA / Süreyya Berfe . . . . . (☆) 125
12. KUĞULARIN TÜRKÜSÜ / Marcel Ayme. (☆) 150
13. KAHVECİ GÜZELİ /Abdülkadir Bulut . . (☆) 125
14. YEDİ RENKLİ OKUL/ Yakov Akim. . . . (☆) 150
15. ALAGÜN ÇOCUKLARI /Nezihe Meriç . . (★) 150
16 KİBRİTÇİ KIZ / Andersen . . . . . (☆) 150
17. TOHUM DÜŞTÜ TOPRAĞA/ Cemal Ünlü (★) 125
18. ROBİNSON ÖLMEMELİ / Friedrich Forster(★) 175
19. KÜÇÜK HAFİYELER/ Erich Kaestner . . (☆) 200
20. KURNAZ TİLKİ / Goethe. . . . . (★) 175
21. KOLO / Vedat Dalokay . . . . . (★) 150
22. SULUBOYA KUTULARI / Marcel Ayme . (☆) 150
23. ARSLAN TOMSON / Orhan Kemal . . . . (★) 125
24. ERİK ÇEKİRDEĞİ / Lev Tolstoy . . . . (☆) 125
25. ŞEYTANIN ALTINLARI / Ülkü Tamer. . (☆) 150
26. İLYADA / Homeros . . . . . (★) 150
27. NUHUN GEMİSİ/ Marcel Ayme . . . . . (☆) 150
28. DAĞDAKİ KAYNAK / Talip Apaydın. . . (★) 150
29. UÇAN SINIF / Erich Kaestner . . . . . (☆) 150
30. BİR GÜL ÇOCUK / Abdülkadir Budak . . (☆) 125
31. AÇIKGÖZ BUDALALAR/ Erich Kaestner (☆) 150
32. KIRMIZI BALON/ Lamorisse. . . . . (★) 125
33. ŞAMATALI KÖY / Astrid Lindgren . . . . (☆) 150
34. O GÜZEL İNSANLAR / Talip Apaydın . . (★) 150
35. YAĞMUR YAĞDIRAN KEDİ/
Marcel Ayme . . . . . (☆) 150
36. ŞAH MAT Çocuklar için satranç) . . . . (☆) 250
37. GÜLİBİK / Çetin Öner. . . . . (★) 125

Açıklama:
(☆) 7-9 yaş kuşağındaki çocuklar için.
(★) 9-12 yaş kuşağındaki çocuklar için.

GENÇLİK DİZİSİ

1. KIZGIN OVA / Juan Rulfo 250
2. UFACIKTIM / Dora Gabe 175
3. BEYAZ GECELER / Dostoyevski 175
4. ADEM'LE HAVVA'NIN GONCESİ/
Mark Twain 250
5. ADSIZ ÜLKE / Alain-Fournier 300
6. BİR DELİNİN GÜNCESİ / Nikolay Gogol. . . 200
7. GÜNEŞİ GÖRÜYORUM / Nodar Dumbadze. 300
8. ADEM'DEN ÖNCE / Jack London 250
9. ON KÜÇÜK ZENCİ / Agatha Christie 250
10. YÜZBAŞININ KIZI / Puşkin 250
11. İNCİ / John Stenbeck 200
12. HİROŞİMA'NIN TOHUMLARI / Edita Morris.175
13. TAŞRALI / Anton Çehov 225
14. SIKI KONTROL EDİLEN TRENLER/B.Hrabal 175
15. GÖNÜL ÇELEN/ Salinger. 300
16. DENİZİN ÇAĞRISI / Jack London 250
17. ATIŞ / Puşkin. 200
18. ÇOCUK VE IRMAK / Henri Bosco. 200
19. YUNANLI BİR KIZ ARANIYOR / Durenmatt.225
20. BARAGANIN DEVEDİKENLERİ /Panait İstrati 200
21. ADEMOĞLU NERDEYDİN / Heinrich Böll. . 300
22. TARAS BULBA / Nikolay Gogol. 250
23. HİROŞİMA'NIN ÇİÇEKLERİ / Edita Morris. 200
24. FİL / Elio Vittorini. 200
25. TARASKON'LU TARTARİN / Alphonse Daudet 200



NICOLAS GUILLEN

Nicolas Guillen Küba'nın yetiştirdiği en büyük ozan. Dünyamızın yaşayan en büyük birkaç ozanından da biri. Küba Devrimi'nin başlangıcı sayılan 26 Temmuz 1953'ün 30. yıldönümünde, Karayibler bölgesinin bu onurluhalkına, en iyi onun şiirlerini yayımlayarak dostluk selamlarımızı iletebilirdik. Dünyamızın gerginlik odaklarından birinde, barışın ve insanca yaşamanın simgesi olan Küba için Nicolas Guillen'in beş şiirini okurlarımıza sunuyoruz.

Antilli Çocuklar İçin Dans Ezgisi*

Antil denizi üzerinde
yolalıyor kağıttan bir gemi:
gemi gemi yolalıyor
yolalıyor dümencisiz bir gemi.

Havana'dan Portobelo'ya,
Jamaika'dan Trinidad'a,
gemi gemi yolalıyor
yolalıyor kaptansız bir gemi.

Kara bir kadın kıçta,
bir İspanyol pruvada:
gemi gemi yolalıyor
yolalıyor ikisiyle güvertede.

Geçiyorlar adaları adaları
pek çok ada, her zaman daha fazla;
gemi gemi yolalıyor
yolalıyor durmaksızın bir yerde.

Çukulatadan bir top
ateş açtı bizim gemiye,
ve şeker, şekerden bir top
karşılık verdi ona.

Ah benim okyanuslar aşan,
minik, kağıttan teknem!
Ah, benim siyah ve beyaz
dümencisiz gemim!

Orada kara, kara bir kadın,
İspanyol'un hemen yanıbaşında;
gemi gemi yolalıyor
yolalıyor ikisiyle güvertede.

* Karayip gökleri altında zenci-beyaz birlikteliğinde doğan, halkın söz ve müziğinin şarkı biçiminde belirdiği hızlı dans, son.

Irmaklar

Ren'le Ron'la, Eber'le
doludur gözlerim.
Tiber'le, Thames'le,
Volga'yla, Tuna'yla
doludur gözlerim.

Fakat Plata'yı bilirim,
ve bilirim Amazon sularını da.
Fakat Mississippi'yi bilirim,
ve bilirim Magdelena sularını da.
Almendares'i bilirim,
ve bilirim San Lorenzo sularını.
Orinoco'yu bilirim,
Bilirim ki onlar sesimin çiçeklendiği
acı yapışkan toprakları sularlar,
kanlı köklerle zincirli gevşek ormanları...
Amerika, çanağından içerim senin
teneke çanağından,
büyük gözyaşı ırmaklarını!

Ah, bırak beni, bırak beni,
bırak beni şimdi
... suyun yakınına.

Atalar

Fabio, dediklerinden anladığım,
büyükbaban köleleri olan bir başmelekmiş,
Benim büyükbabam, öte yandan
sahipleri olan bir şeytandı.
Seninki falakada öldü.
Benimkini, astılar.

Madrid

Kükürt bulutları altında
bir ölü savaşçı insan,
yaşlanmış bir genç ölü yatıyor.
Bir ağaç büyümekte göğsünden.
Anlıyor musunuz?
Anlıyorum ben.

Sao Paulo

Köprüden köprüye atlarsın
ve ırmakları düşlersin,
evde kalmış bir kız gibi
bir oğul sahibi olmayı, umutsuzca, bekleyen.
Sen, kalabalığın üzerinde
o kadar fazla ve kısır açıklıklarla...